



Historia

ISSN: 0073-2435

revhist@uc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

DA COSTA GARCIA, TÂNIA
RECONFIGURANDO LA CANCIÓN, REINVENTANDO LA NACIÓN: LA FOLCLORIZACIÓN DE LA
MÚSICA POPULAR EN BRASIL Y EN CHILE EN LOS AÑOS CUARENTA Y CINCUENTA

Historia, vol. I, núm. 45, enero-junio, 2012, pp. 49-68

Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33423276002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

TÂNIA DA COSTA GARCIA*

RECONFIGURANDO LA CANCIÓN, REINVENTANDO LA NACIÓN: LA
FOLCLORIZACIÓN DE LA MÚSICA POPULAR EN BRASIL Y EN CHILE EN
LOS AÑOS CUARENTA Y CINCUENTA**

RESUMEN

A mediados del siglo XX, entre los años cuarenta y cincuenta, sobre todo después de la Segunda Guerra Mundial, el interminable debate acerca de la identidad nacional se retoma en América Latina con nuevas bases. La cultura de masas, especialmente la música popular ligada al mercado, se configura por su amplia capacidad de difusión –revelada en sus variadas formas de producción, circulación y consumo– como uno de los principales campos de disputa en torno de lo nacional. En ese período, en Brasil y en Chile son importantes las discusiones acerca de la selección, preservación y perpetuación de un determinado repertorio de la música popular urbana como representante de la música folclórica nacional. Estas discusiones, analizadas a partir de las representaciones discursivas vehiculadas por la prensa escrita especializada, tanto académica como de gran circulación, constituyen la problemática central de este artículo.

Palabras clave: música popular, música folclórica, tradición, modernidad, identidad nacional.

ABSTRACT

At the middle of the twentieth century, between the forties and the fifties, especially after the Second World War, the endless debate concerning national identity was taken up again in Latin America with a new focus. Mass culture, especially popular music with ties to the music industry, was shaped by its great capacity to spread-shown through its assorted forms of production, circulation and consumption- as one of the main areas of dispute related to the question of what is considered to be national. During that period there were important debates in Brazil and Chile about the selection, preservation and perpetuation of a certain repertoire of popular urban music as being representative of national folk music. These debates, which are analyzed starting from discursive representations driven by the written press, in both the specialized academic and the large-circulation press, constitute the central focus of this article.

* Doctora en Historia Social, Universidade de São Paulo (USP). Profesora del Departamento de Historia de la Universidad Estadual Paulista (UNESP), Brasil. Correo electrónico: garcosta@uol.com.br

** Este artículo es parte de los resultados de mi investigación de postdoctorado en Historia Social, cuyo título es *Música Popular e identidad nacional: un estudio comparativo entre Chile y Brasil después de la Segunda Guerra Mundial (1946-1968)*, realizada en la Universidad de San Pablo (USP) y en la Pontificia Universidad Católica de Chile, en 2008.

Key words: popular music, folk music, tradition, modernity, national identity.

Fecha de recepción: marzo de 2011

Fecha de aceptación: diciembre de 2011

Surgidos en la Europa del siglo XIX, los estudios folclóricos estuvieron relacionados con la necesidad de construir una identidad para la nación. En este ambiente, los folcloristas eligieron al pueblo, entendido aquí como campesinos analfabetos y su cultura oral –poesía, melodías, danzas, fiestas, costumbres y creencias de las poblaciones rurales–, como el único representante legítimo de la nacionalidad. Se fijó un tiempo y un lugar de origen como reservorio de esta identidad concebida por estos estudios como su quinta esencia. Cuanto más próximo a la naturaleza, menos vulnerable se estaría a las influencias extranjeras que, hacía algún tiempo, contaminaban a la población urbana. Lo diferente era traducido como conflicto y la posibilidad de renovación de esa identidad, inexistente, inaceptable¹.

Así, en la operación de *folclorización*, lo popular fue transformado en tradición². Para *tradicionalizar* lo popular fue necesario primero atribuirlo al pasado –lugar donde supuestamente era encontrado en estado puro– y en seguida fijarlo, *museificarlo* a partir de criterios ideológicamente constituidos en el presente.

En el campo de la música popular, la constitución y selección de un repertorio definido como auténtico representante de la identidad nacional implicó un proceso de inclusión y exclusión, en el cual “los elementos que componían la tradición, su invariabilidad, repetición y permanencia”³, se elegían teniendo como referencia su contrario, lo diverso, la discontinuidad, la amenaza de cambios.

Si por un lado hoy este discurso puede fácilmente ser considerado conservador o reaccionario, por otro se hace necesario entenderlo históricamente. Fueron los folcloristas, pautados en conceptos y argumentos científicos, unos de los primeros en preocuparse por la definición de un “carácter nacional”. En esta dirección, concuerdo con el antropólogo Luis Rodolfo Vilhena que propone, antes de condenar y descartar los estudios folclóricos, la siguiente indagación:

“¿por qué y en qué medida fue importante para segmentos significativos de intelectuales, en diferentes contextos nacionales e institucionales, focalizar la cultura popular, incluso vista por un sinnúmero de ópticas deformantes, y tomarla como fuente de respuestas para sus anhelos de comprender y definir el carácter nacional?”⁴.

¹ A pesar de las polémicas internas entre los folcloristas fue, básicamente, esta concepción de folclore que llegó al siglo XX, conduciendo los debates en torno de los criterios para definir la cultura nacional.

² Néstor García Canclini, *Culturas Híbridas*, São Paulo, Edusp, 1998.

³ Eric Hobsbawm, *A invenção das tradições*, São Paulo, Paz e Terra, 1997.

⁴ Luis Rodolfo Vilhena, *Projeto e Missão, o movimento folclórico brasileiro*, Rio de Janeiro, Fuenarte, 1997, 29.

El final de la Segunda Guerra constituye uno de estos contextos en los que los estudios folclóricos tuvieron nuevamente relevancia, en particular en países latinoamericanos como Brasil y Chile. Si por un lado tal período estuvo marcado por el deseo de progreso, por la ambición de una nación autónoma e independiente en términos económicos; por otro, el intenso flujo migratorio en dirección a las ciudades, invirtiendo la lógica de ocupación del espacio, y la mayor dinámica del mercado, abierto a las transformaciones tecnológicas, provocó, en sus contemporáneos, un extrañamiento manifestado en un “*desarraigo* del tiempo presente”⁵. El apego al pasado y la revalorización de las tradiciones constituyeron una de las formas de reacción a este nuevo orden.

EL CONCEPTO DE FOLCLORE Y DE MÚSICA FOLCLÓRICA

Antes de entrar específicamente en las discusiones acerca de la preservación y perpetuación de un determinado repertorio, institucionalizado como la música folclórica nacional, es importante situar el lugar ocupado por los estudios folclóricos relacionados con la música, tanto en Chile como en Brasil. Es decir, cómo se constituyó e institucionalizó este movimiento en cada lugar.

En Chile, las primeras iniciativas en el campo de los estudios folclóricos datan del siglo XVIII. Son descripciones y anotaciones de bailes como la cueca, el pericón y el cielito. En la segunda mitad del siglo XIX, viajeros y escritores costumbristas registran sus impresiones sobre la música y la danza presentes en el cotidiano de los chilenos. A comienzos del siglo XX se tendría, de hecho, la conciencia de la disciplina como tal, fomentada por la creación y el desarrollo de la Sociedad de Folclore chileno, la primera en su género aparecida en América Latina, fundada por Rodolfo Lenz en 1909⁶. Sin embargo, para que la música recibiera la debida atención dentro de los estudios folclóricos, tendría que esperar hasta el inicio de la década del cuarenta. En ese momento se crea el Instituto de Investigaciones Folclóricas que, en 1944, se integraba a la Universidad de Chile, pasando en 1947 a ser denominado Instituto de Investigaciones Musicales. Este hecho le otorgó a los estudios folclóricos el estatus de disciplina académica, sin establecerse, a pesar de eso, como carrera universitaria. Desde entonces las investigaciones y la organización de este campo se expandieron. Se hizo un mapeo de la distribución geográfica del folclore musical chileno, se organizó un archivo, registrado por la RCA Víctor en el álbum “Aires Tradicionales y Folclóricos de Chile”⁷, y también se crearon la biblioteca y la disco-

⁵ Elias Saliba, *Utopias Românticas*, São Paulo, Estação Liberdade, 2003.

⁶ Manuel Dannemann, “Los problemas de la Investigación del folclore musical”, *Revista Musical Chilena* 68, Santiago, mayo/junio de 1960, 84.

⁷ Este producto, con fecha de diciembre de 1944, se traduce en un álbum compuesto por 10 discos dobles que contienen 27 cantos y danzas folclóricas, con un folleto explicativo y la melodía de las canciones en forma de partitura. Los intérpretes responsables se eligieron entre aquellos que presentaban, en la medida de lo posible, “la forma más auténtica del cantar tradicional y campesino, sin exageraciones teatrales”. Esta colección fue reeditada por primera vez en mayo de 2005, por el Centro de Documentación e Investigaciones Musicales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

teca folclórica. La producción de dicho álbum constituyó la primera acción efectiva en el sentido de seleccionar, elaborar y registrar la música folclórica chilena, correspondiéndoles a aquellos que estuvieron implicados en el proceso la construcción y definición de un repertorio dado como representante de la música popular chilena. La selección de este material, a pesar de haber sido justificada por sus idealizadores como la referencia histórica de las manifestaciones sonoras populares de Chile, estaba integrada fundamentalmente por los ritmos de la región central del país, concebida como el área más representativa de la identidad nacional. El Valle Central fue el centro dinámico desde donde el país se expandió, conquistando y subyugando las zonas extremas del sur y del norte que, a su vez, poseían un escaso porcentaje étnico para la formación de la nacionalidad⁸. Tal selección, como bien observa el musicólogo Rodrigo Torres, significó la exclusión de las expresiones culturales indígenas de la identidad chilena⁹.

Otra iniciativa importante para la consolidación y difusión de los estudios folclóricos fue la creación de la *Revista Musical Chilena*, cuyo primer número data de mayo de 1945.

Según sus organizadores, la creación de la revista respondía a dos propósitos esenciales. Primero, ofrecer un panorama mensual de todas las actividades musicales de Chile, en reseñas, críticas de conciertos, informaciones de cursos, conferencias y demás eventos que ocurrieran en el país. Después, abrir un espacio capaz de impulsar el desarrollo de la música chilena docta, promoviendo el diálogo con la tradición folclórica, sin perder de vista las referencias internacionales. Aunque predominaban los artículos dedicados a la música erudita nacional y extranjera, eran recurrentes los trabajos sobre el folclore y la música folclórica, relacionada o no con la música docta. Dicha presencia demuestra que este campo de investigación poseía relevancia *per se*. Los estudios del folclore en el campo musical eran realizados con la intención de dar a conocer el patrimonio cultural chileno, además de preservarlo y difundirlo en su forma “original”. La *Revista Musical Chilena*, en circulación hasta el día de hoy, dictó desde entonces las directrices de la investigación en el campo de la música docta y folclórica.

Algunas de las concepciones, definiciones y sistematizaciones en torno al folclore musical en Chile están presentes en estos dos artículos: “Posición del folclore musical en el folclore en general” y “Consideraciones sobre el folclore en Chile”¹⁰. A pesar de los años que separan la publicación de los dos artículos, el tratamiento que en ambos se les da al tema, a la música y al folclore, es bastante semejante.

⁸ Rodrigo Torres (ed.), *Aires Tradicionales y Folclóricos de Chile*, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Bellas Artes, 2005, 10.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Manuel Dannemann, “Posición del folclore musical en el folclore en general”, *Revista Musical Chilena* 79, Santiago, enero/marzo de 1962; y Eugenio Pereira Salas, “Consideraciones sobre el folclore en Chile”, en *Revista Musical Chilena* 68, Santiago, septiembre/noviembre/diciembre de 1959.

En 1962, el especialista Manuel Dannemann, en “Posición del folclore musical en el folclore en general”, teje consideraciones sobre el fenómeno folclórico y el folclore musical. Con este propósito, hace la distinción entre los objetos de la etnografía y los del folclore. Según el autor, la primera se dedica exclusivamente a la cultura primitiva, es decir, a los aborígenes, mientras que el folclore, en cambio, estudia el avance de la civilización y los desdoblamientos de este proceso, el cual produce una diversidad de estratos, regímenes, con sus consecuentes intercambios y deslindes relevantes. De esta distinción surge la idea de que el objeto del folclore es la cultura híbrida. De ahí se puede afirmar que lo “etnográfico se folcloriza” a través de transculturaciones, asimilaciones y trasplantes¹¹. En la perspectiva del autor, el folclore sería una especie de prehistoria de la civilización moderna en vías de extinción por sus propios avances. Preservarlo significaría garantizar una identidad común, un lazo, una unidad recién constituida e inmediatamente amenazada de extinción, la nación. Por eso la necesidad de recomponer el pasado. Así la modernidad, representada por lo inestable, lo transitorio, lo efímero, está también marcada por una preocupación sistemática por el pasado.

También, siguiendo a Dannemann, “se entiende por folclore el estudio del comportamiento integral de una comunidad, que se manifiesta *funcionalmente* en la práctica de bienes comunes”. Tal definición engloba la idea de *función* como satisfacción de una necesidad y la importancia de que la comunidad la incorpore, atendiendo a la colectividad. Así, para estudiar la música folclórica, esta debe ser examinada dentro de “un cuadro básico que ofrezca las mejores oportunidades para que su función se aprenda de acuerdo con la participación que le cabe en el comportamiento integral de la comunidad”¹². Según el autor, el investigador debe basar su estudio en el cruce de dos ejes: uno cronológico de comportamiento funcional –por ejemplo las canciones evocadas en un velorio– y otro de coordinación de los fenómenos musicales con los no musicales, o sea, la música ocurre generalmente asociada a elementos como el texto y la danza. Ahí se encuentra, para Dannemann, el folclore musical¹³.

“Consideraciones sobre el Folclore en Chile”, artículo firmado por Eugenio Pereira Salas en 1959, merece ser destacado por la distinción concebida por el autor entre etnomúsica, folclore criollo y música popular. La etnomúsica es aquella producida “[...] en el norte por el atacameño, en el centro del país por los araucanos y en el extremo sur por los onas, yaganes y alacalufes, desde antes de la conquista”; el folclore criollo, en cambio, se define como la “aculturación de los elementos occidentales e hispánicos por las generaciones que convivieron en el área geográfica de este extenso país”; y la música popular es “aquella compuesta por autores individualizados dentro de las estructuras melódicas y de la prosodia de la música tradicional”¹⁴.

En común con las opiniones de Dannemann, pues trae la necesidad de establecer diferencias entre lo que se entiende por folclore y lo que no lo es. En este sentido,

¹¹ Dannemann, “Posición del folclore musical en el folclore en general”, *op. cit.*, 31 y 32.

¹² *Ibid.*, 37.

¹³ *Ibid.*, 38.

¹⁴ Pereira Salas, *op. cit.*, 83.

incluye, excluye, clasifica, desclasifica, califica y descalifica según determinados criterios.

Así, incluso sin tener un concepto científico de folclore –como bien afirma Dan-nemann– se delimita el objeto, afirmando lo que este tiene de particular con relación a los otros. Se crea, en este caso, una identidad para la música folclórica y, al mismo tiempo, procedimientos para clasificarla o descalificar aquella que no es folclore.

En Brasil, como en Chile, los estudios folclóricos movilizaron a intelectuales desde antes del siglo XX. Cupo a Silvio Romero, a fines del XIX, ser el pionero en el área. Los escritos de Romero –*Cantos populares do Brasil* (1883), *Cantos populares do Brasil* (1885) y *Estudos sobre a poesia popular no Brasil* (1888)– habrían sido en parte responsables del “despertar de un sentimiento de identidad, aunque todavía tenue”¹⁵. Sin embargo, las primeras iniciativas con el fin de crear una sociedad dedicada a este objetivo datan de la década del veinte del siglo pasado. Se realiza, de hecho, en los años treinta, con la creación del Departamento de Cultura del Municipio de São Paulo, del cual Mário de Andrade era su jefe. Ese departamento fue responsable, a su vez, de la organización del Club de Etnografía o Sociedad de Etnografía y Folclore que representó a Brasil, en 1937, en el Congreso Internacional de Folclore, en París.

Sin embargo, en Brasil, a diferencia de lo que ocurrió en Chile, la relación del movimiento folclorista con la universidad estuvo siempre por debajo de lo deseado. A pesar de que sus miembros reconocieran la importancia de garantizarle al folclore el estatus de ciencia y a sus estudiosos la credibilidad y el respeto de la comunidad académica, el folclore conquistó un espacio como disciplina solamente en los conservatorios de música, restringiéndose en las universidades a ser uno más de los objetos de estudio etnográficos y antropológicos. En 1947, con la creación de la Comisión Nacional del Folclore, se superaría parcialmente la fragilidad del campo. Bajo la protección del aparato estatal, la Comisión organizó museos, exposiciones y promovió instituciones cuyo objetivo era la preservación de la cultura popular. Desde entonces “se constituyó una basta red centralizada en Río de Janeiro, que se extendía por la mayoría de los estados brasileños”¹⁶. El folclorista y musicólogo Renato Almeida fue el responsable de organizar y obtener recursos que viabilizasen la existencia de la Comisión.

Con alcance nacional y contando con apoyo financiero de la nación, la CNFL comenzó a realizar los congresos folclóricos, ambicionados desde siempre por Mário de Andrade¹⁷. El movimiento tenía el propósito de congrega intelectuales de las diversas regiones del país, a fin de construir una imagen unívoca de la nación brasileña¹⁸. Cabría a los folcloristas la “misión” de evitar que las transformaciones resultantes de la modernidad corrompieran la cultura nacional.

¹⁵ Luciano Martins, citado en Vilhena, *op.cit.*, 81.

¹⁶ Vilhena, *op. cit.*, 94.

¹⁷ *Ibid.*, 95-99.

¹⁸ Vale recordar que Câmara Cascudo, en aquella época uno de los folcloristas más influyentes del país, fundador de la Sociedad Nacional del Folclore en 1941, tuvo poca participación en el movimiento, caracterizando una disputa en torno del campo. Cf. Vilhena, *op.cit.*

En el período que va de 1947 a 1963, a partir de los encuentros organizados por los estudiosos de este tema, se definió el concepto de folclore dentro de las especificidades de la cultura brasileña y el lugar de la música popular dentro de los estudios folclóricos¹⁹.

Así, en el primer Congreso Brasileño de Folclore, en 1951, se delineó el concepto de *hecho folclórico*, documentado en la Carta del Folclore Brasileño, que reconocía como tal las manifestaciones de la cultura popular no necesariamente tradicionales, de aceptación colectiva, anónima o no²⁰. La concepción de *hecho folclórico*, contenida en la Carta de 1951, era conflictiva, por lo tanto, con el clásico concepto europeo que “negaba la calidad de folclore a todo hecho que no tuviera *tradicionalidad*”.

En el Congreso Internacional del Folclore que transcurrió en San Pablo en 1954, la Comisión insistió en el documento de 1951 —en polémica con los folcloristas extranjeros—, no aislando el concepto *popular* del de *folclore*²¹. No obstante, en ese Congreso la música popular urbana permaneció excluida de los estudios folclóricos por no poseer tradición, por ser de creación espontánea y seleccionada por la colectividad. Sobre este asunto los folcloristas no llegaron a un consenso.

La definición de lo que los congresistas deberían o no considerar música folclórica estuvo basada, en gran medida, en los estudios de Mário de Andrade y Renato Almeida sobre el tema.

Uno de los primeros escritos preocupados en definir una música nacional brasileña data de 1928. En *Ensaio sobre a música popular brasileira*, Mário de Andrade, a pesar de no declararse un folclorista, afirma que tales referencias solo le interesaban en la medida en que servirían de materia prima para la creación de una música culta nacional²². El autor siempre estuvo atento a las sonoridades populares, buscando registrar la melodía de los cantos, ya proviniesen del campo o de la ciudad, en este último caso con mayores restricciones²³.

En *A Música e a Canção Populares no Brasil*, artículo escrito en 1936, Mário refuta el concepto etnográfico de canción popular, ya que no habría elementos en el país para certificar que tal melodía tuviera más de un siglo. De esta forma, la tradición no sería aquí un criterio para definir lo que es folclore. El autor también admite, a pesar de la diferencia de Brasil con los países del viejo continente europeo —local de origen de las teorizaciones sobre el tema—, la existencia de un folclore urbano, como algo característico de las naciones más jóvenes.

¹⁹ *Semana Nacional do Folclore* (1948, 1949, 1950, 1952); *Congresso Brasileiro de Folclore* (1951, 1953, 1959, 1963); *Congresso Internacional de Folclore* (1954).

²⁰ Vilhena, *op. cit.*, 140.

²¹ Las posiciones conceptuales divergentes resultaron, más tarde, en el movimiento folclórico latinoamericano, en oposición a los folcloristas europeos y norteamericanos. Sus concepciones se registraron en la Carta del Folclore Americano, en 1970.

²² “Un arte nacional no se hace con elecciones discriminatorias y diletantes de elementos: un arte nacional ya está hecho en la inconsciencia del pueblo. El artista solo tiene que dar a los elementos ya existentes una transposición erudita que haga de la música popular, una música artística, esto es, inmediatamente desinteresada”. Mário de Andrade, *Ensaio sobre a música popular brasileira, Primeira Parte*, Belo Horizonte, Ed. Itatiaia, 2006, 13.

²³ Los folcloristas brasileños, hasta entonces, solo se habían preocupado en registrar las letras.

En este trabajo, Mário de Andrade considera las dificultades americanas respecto al establecimiento de la frontera entre lo urbano y lo rural como un criterio para definir lo que sería o no la “auténtica cultura popular”.

“Las condiciones de rapidez, de falta de equilibrio y de unidad del progreso americano vuelven indelimitables espiritualmente, entre nosotros, las zonas rural y urbana. [...] En las mayores ciudades del país, en Río de Janeiro, en Recife, en Belén a pesar de todo el progreso, internacionalismo y cultura se encuentran núcleos legítimos de música popular en los que la influencia deletérea de lo urbano no penetra. [...]

[...] Hay manifestaciones muy características de música popular brasileña que son específicamente urbanas, como el *choro* y la *modinha*. Será preciso apenas que los estudiosos discernan en el folclore urbano lo que es virtualmente autóctono, lo que es tradicionalmente nacional, lo que es esencialmente popular, en fin, de lo que es de calidad cuestionable, compuesto según los moldes populares, o influenciado por las modas internacionales”²⁴.

Esta frontera porosa y elástica, que define qué repertorio de música popular urbana es folclórico y cuál es estrictamente comercial, le dará legitimidad al discurso de los editores y colaboradores de la *Revista da Música Popular*, periódico de gran circulación, publicado en Brasil entre 1954 y 1956 con la pretensión de elevar un determinado repertorio de la música popular urbana al estatus de folclore, reclamando su preservación. El musicólogo y folclorista Renato Almeida, en la segunda edición de su libro *Compêndio de História da Música Brasileira*, construye una narrativa sobre el origen de la música popular, relacionándolo con la formación del pueblo brasileño. En las primeras líneas, Almeida deja claro que concibe la música popular como expresión de la síntesis de tres razas, compuesta de elementos que caracterizan perfectamente la mezcla que da identidad a la nación.

Tal perspectiva, como se verá más adelante, será recuperada por los colaboradores de la *Revista da Música Popular* a fin de fundamentar una narrativa en torno al cancionero popular urbano, atribuyéndole el estatus de folclore.

Renato Almeida, evidentemente, no fue el único que estableció tal relación. Mário de Andrade también entendía la música popular, el folclore, como el mejor camino para percibir la presencia de los tres grupos formadores de la nacionalidad.

Almeida defendía también el concepto de *funcionalidad* como característico del folclore:

“la música folclórica tiene tantas formas como las que el pueblo utiliza para su vida –música para rezar y música para trabajar, música para la diversión, música para la bebida, música para varias condiciones y épocas de la vida–, pero siempre como acompañamiento, que el pueblo nunca la utiliza como un solo, instrumental, coral o individual. La música está inexorablemente ligada al verso o a la danza”²⁵.

²⁴ Mário de Andrade, “Música e a Canção Populares no Brasil”, *Ensaio sobre a música popular brasileira*, op. cit., 133 y 134.

²⁵ Renato Almeida, *Compêndio de História da música brasileira*, Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, s.f., 16.

Siguiendo este razonamiento, al disertar sobre la distinción entre música folclórica y música popular, aunque el referido autor reconozca que estas aparezcan muchas veces fusionadas, “[...] debido a la intimidad del continuo *folc-urbano*, sobre todo en las ciudades modernas”, defiende que al final la diferencia es clara: “[...] nadie confundirá el carácter de una *moda-de-viola* o de un *ponto de macumba* con el de una *marchinha de carnaval* o de un *samba-canção*. Aquellas son creaciones folclóricas de aceptación colectiva y transmisión oral, mientras que estas son obras individuales y popularizadas”²⁶.

Y refuerza su posición con la definición de música folclórica establecida por el II Congreso Brasileño de Folclore de 1953:

“Música folclórica es aquella que, creada o aceptada colectivamente por el pueblo, se mantiene por transmisión oral, transformándose, variando o presentando aspectos nuevos y está destinada a la vida funcional de la colectividad. La música popular la crea un autor conocido, dentro de una técnica más o menos perfeccionada y se transmite por los medios comunes de divulgación musical”²⁷.

Sin embargo, a pesar de afirmar la diferencia entre música folclórica y música popular, Almeida conocía y valorizaba el repertorio urbano. Destacaba en esta obra los nombres de los compositores que consideraba más representativos –Chiquinha Gonzaga, Eduardo Souto, José Barbosa da Silva, Noel Rosa, Zéquinha de Abreu, Marcelo Tupinambá, Ataulfo Alves, Vadico, João de Barro, Ari Barroso, Herivelto Martins y Dorival Caymmi– y además, el de dos intérpretes de su preferencia: Carmen Miranda y Francisco Alves²⁸.

En común, entre los criterios elegidos para clasificar una música como folclórica, tanto en los artículos académicos publicados en la *Revista Musical Chilena* como en los escritos producidos por Mário de Andrade²⁹ y Renato Almeida³⁰, más allá de la tradición, de la creación colectiva y de la funcionalidad, definir el folclore por su contrario, por lo que no es. Los autores que conceptualizan la música folclórica siempre lo hacen afirmando su diferencia. No es la música popular urbana, la de los indios precolombinos ni tampoco el batuque de los negros. En Brasil y en Chile se consideró la música folclórica como expresión del mestizaje, resultado de la fusión entre ibéricos –españoles o portugueses– y la población nativa –en el caso de Brasil también del negro–, constituyendo la síntesis de la identidad nacional.

A pesar de los límites trazados entre música popular urbana y rural, cabiéndole exclusivamente a esta última el estatus de folclore, en Brasil el samba, música popular originaria de la ciudad, comenzó a partir de los años treinta a participar de las disputas de las representaciones en torno de la identidad nacional. A diferencia de Chile, donde la música folclórica posee un valor *per se* como expresión de una cultu-

²⁶ *Ibid.*, 28.

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Ibid.*, 31.

²⁹ Andrade, “Música e a Canção Populares no Brasil”, *op. cit.*

³⁰ Almeida, *op. cit.*, 16.

ra popular que necesita ser preservada y difundida³¹, en Brasil la música popular de origen rural recibió un tratamiento diferente. Sin el mismo espacio de difusión en los medios de comunicación de masa e identificación con el público, fue apropiada por la música erudita brasileña como elemento constitutivo de la identidad nacional y posteriormente, en los años sesenta, por la MPB, con el mismo fin identitario.

LA APROPIACIÓN DEL TÉRMINO FOLCLORE POR PARTE DE LA PRENSA ESPECIALIZADA

En los años cincuenta, tanto en Brasil como en Chile se puede encontrar en la prensa especializada de gran circulación –la revista chilena *Ecran* y la brasileña *Revista da Musica Popular*– la denominación “música folclórica” para referirse a una música presente en el medio urbano, compuesta por un autor conocido y difundida por la radio y por el disco. Más allá de los criterios establecidos por los folcloristas para definir un repertorio como representante de la auténtica música popular nacional, se asiste, entonces, a nuevas apropiaciones del término. La reafirmación de la identidad nacional excedía en aquella época el restringido campo de los estudios folclóricos, sin renunciar, sin embargo, al discurso folclorista, con el fin de *tradicionalizar* un repertorio popular vehiculado por los medios de comunicación.

La revista *Ecran* tiene inicio en abril de 1930. Al principio su periodicidad es quincenal, pero enseguida se vuelve semanal, permaneciendo así hasta su desaparición, en 1969, cuando llegaba a 2005 números. En aquella época tenía unas cuarenta páginas y era publicada por la editorial Zig-Zag.

Aunque el cine era el principal asunto, las noticias de la radio y del mundo musical ocupaban un buen espacio de la revista en todas sus ediciones. En los años cincuenta, por ejemplo, el periódico traía secciones que trataban de la programación de emisoras como Control Radial. En ese espacio se elegía un programa de una determinada emisora para hacerle una crítica, en la que se resaltaban aspectos positivos o negativos, según la ocasión. En “Frente a Frente”, Marina Navasal entrevistaba a un músico popular destacado y, de forma introductoria, escribía breves comentarios sobre su vida y obra. “Mosaico Radial”, otra sección dedicada a la radio, presentaba breves comentarios sobre la programación de la emisora, desde las músicas más tocadas hasta los intérpretes más populares. También traía noticias sobre músicos extranjeros contratados por las emisoras chilenas y chilenos que se destacaban en el exterior. “Discomanía” era otro medio de informar al lector sobre los últimos lanzamientos de las grabadoras de discos. Esta sección, firmada por el editor, estaba “dedicada especialmente a los coleccionistas de discos”. Al final de cada mes se publicaba una selección de los discos más populares, según la opinión de los respetados coleccionistas y teniendo en cuenta la venta registrada por los sellos de origen. La industria fonográfica, así como la radio, fueron los principales medios de difusión de

³¹ Vale notar que en Chile, a diferencia de lo ocurrido en Brasil, no hubo una música originaria del medio urbano, capaz de competir con las cuecas y las tonadas, migradas a la ciudad. Será, por lo tanto, esta música folclórica la base de una música mediatizada, nombrada aquí como música popular urbana.

la música popular chilena, a diferencia de Brasil, donde la televisión tuvo también un papel fundamental, sobre todo en la época de los festivales.

Así, en *Ecran* se pueden seguir los caminos recorridos por la música folclórica. Se observa, en sus páginas, que de mediados de los años cuarenta a mediados de los cincuenta, los conjuntos de Música Típica Chilena –denominación que recibían los grupos de música folclórica masiva, desde la década del veinte– incluso compitiendo con ritmos extranjeros, tanto latinos como norteamericanos, tenían un espacio garantizado en las emisoras de radio. En los años cuarenta surgían los primeros programas dedicados al género: Cantares Chilenos; Chile, su gente, su música; Mañanitas campesinas, y Folclore de Chile³².

En un balance de los programas radiofónicos dedicados a la música folclórica, vehiculados por la revista en 1950, se confirma la permanencia de esta tendencia:

“Las emisoras se preocuparon este año en presentar, de forma más o menos permanente, espacios que destacan valores de nuestro folclore. Queremos destacar aquí los programas organizados con este fin, [...]: *Así canta así* es un programa de creación y esfuerzo de Radio Agricultura. *Tertulia Chilena* (22 horas), en la Radio Pacifico. Y en los espacios de septiembre, *Tradiciones Chilenas* en la Minería y *Alma Chilena* en la Cooperativa”³³.

También de acuerdo con *Ecran*, en los años siguientes, entre 1952 y 1954, la música folclórica masiva alcanza su período de mayor transmisión en las radios, con nuevos programas: “Cantos y Hechos de Chile”, “Esta es la Fiesta Chilena”, “Cantares de Chile”, “Chile Lindo”³⁴. Entre los denominados conjuntos folclóricos más populares del período estaban Los Baqueanos, acompañados o no por Silvia Infantas; Dúo Rey Silva, Los Cuatro Hermanos Silva, Los Hermanos Lagos, Sonia y Miriam y, a partir de mediados de los años cincuenta, integraron también este equipo Los de Ramón. Entre los solistas se destacaron Esther Soré, Mirta Carrasco, Eliana Moraga y Raúl Gardy.

Estos intérpretes presentaban una música folclórica estilizada, adaptada a la forma de oír del público urbano, diferente de aquella “auténticamente folclórica”. Sin embargo, los criterios para ser considerado folclórico en el ambiente masivo eran bastante flexibles. Los integrantes de Los Baqueanos, al ser indagados sobre la autenticidad de su trabajo, argumentan que para ellos “si el folclore es un conjunto de tradiciones, poemas, canciones, danzas y leyendas populares de un país, solo puede ser el reflejo de la vida de este. Y si esta vida evoluciona, no hay razón para que el folclore, que es su expresión viva, no evolucione también”³⁵. Sin purismos, comentan que están preocupados con la tradición, aunque reconocen que antes que ella está el público.

³² Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005, 417.

³³ *Ecran* 1040, Santiago, 26 de diciembre de 1950, 18.

³⁴ Transmitidos los dos primeros en Radio Corporación (enero de 1953 y diciembre de 1952, respectivamente), el tercero en Radio Minería (septiembre de 1953) y el cuarto en Radio Cooperativa (abril de 1954).

³⁵ *Ecran*, Santiago, septiembre de 1958, 14 y 15.

La estilización de los conjuntos no se daba solo en los arreglos de voces o instrumentales, avanzaba también sobre el vestuario y la creación del escenario, donde se evidenciaba lo típico. Como afirma uno de los articulistas de *Ecran*, refiriéndose a Silvia Infantas y Los Baqueanos, artistas que se presentaban mucho en el exterior,

“Una de las características más destacadas de la actuación del conjunto es el esfuerzo por darle a la música chilena la calidad que merece. Supervisan los escenarios de sus presentaciones y le dan especial atención al vestuario femenino. Se puede decir que la vestimenta de la folclorista chilena no existía y Silvia la inventó”³⁶.

Según la opinión de los músicos, uno de los síntomas del profesionalismo se podía notar justamente en la preocupación por la vestimenta (del huaso y de la china), que cada vez era más elegante.

También sobre la forma de bailar la cueca, los artistas mediáticos presentaban variaciones con relación a la “forma original” difundida por los grupos de proyección folclórica³⁷. La cantante Mirta Carrasco, al ser indagada en una entrevista concedida a *Ecran* sobre lo que era preciso para bailar la cueca, respondía sin vergüenza: “Picardía y sentimiento. Las cuecas que yo bailo no se parecen en nada a las de Margot Loyola, por ejemplo, que se atiene a un estilo clásico. Bailo de forma propia, a mi manera”³⁸.

Algunas de las reacciones a este proceso de masificación de la canción popular folclórica están registradas en el periódico académico *Revista Musical Chilena*, cuyo perfil fue comentado anteriormente.

En 1962, período en el que del día a la noche surgieron y también desaparecieron muchos grupos de música folclórica vehiculados por el disco y por la radio, se publica el artículo “Función de los grupos de difusión del folclore musical”³⁹. El mismo, firmado por autor o autores que se identifican como “Agrupación folclórica chilena”, presenta una evaluación de los grupos que practican el folclore musical, haciendo la distinción entre lo que se nombra como “auténticamente folclórico” y lo “típicamente chileno”. Para tal fin, se contemplan los siguientes criterios: número de integrantes, repertorio, personajes, vestuario, ambientación, giras, investigación, difusión, accesorios y, finalmente, objetivos. De todos, me detengo solamente en aquellos ítemes que sintetizan la idea central del autor.

³⁶ *Ecran*, Santiago, 20 de enero de 1959, 30.

³⁷ De acuerdo con Manuel Dannemann, *Enciclopedia del folclore en Chile*, Santiago, Editorial Universitaria, 1998, 18, “La proyección, en un sentido estricto, se circunscribe a la difusión, a demostraciones de expresiones folclóricas, casi siempre coreográficas y musicales con o sin complementación escenográfica, por parte de una o más personas, lo que en cierta medida podría considerarse imitación de la cultura folclórica, realizada con mayor o menor acierto”. El término proyección tiene el objetivo de resaltar la artificialidad del espectáculo presentado por artistas fuera de su ambiente natural.

³⁸ *Ecran*, Santiago, 15 de marzo de 1953, 18. Margot Loyola, también investigadora e intérprete del folclore, era una especie de representante oficial de la auténtica música chilena. Participaba intensamente de programas vehiculados por el gobierno en las emisoras de radio, sobre todo durante las fiestas patrias.

³⁹ Agrupación folclórica chilena, “Función de los grupos de difusión del folclore musical”, *Revista Musical Chilena* 79, Santiago, enero-marzo de 1962.

Sobre el vestuario, después de criticar el hecho de que los personajes representados se resumen al huaso y a la china⁴⁰, comenta los trajes masculinos y los peinados femeninos:

“Una nota chocante por su falta de acuerdo con la realidad, constituye el vestuario de algunos conjuntos que incluyen detalles como el excesivo adorno del traje masculino; la impropiedad del peinado de las mujeres [...]. Todo se refiere casi exclusivamente al campesino de la zona central, sin que se pueda ver, salvo excepciones, en presentaciones de divulgación como las que nos ocupan, la manta larga, el poncho, ni la *manta de castilla*, de uso corriente en los climas más al sur y otras muestras de vestuario propio de otras zonas”⁴¹.

Independientemente de los purismos, tiene razón el autor cuando reclama la ausencia de personajes y trajes de otras regiones, como por ejemplo el poncho, que sería muy utilizado por los músicos de la Nueva Canción. Sin embargo, hacía tiempo que la zona central había sido definida como la más representativa de la cultura chilena. La ciudad de Santiago, localizada allí, era el centro político administrativo, económico y cultural del país. De la capital de la república emanaban las representaciones de una identidad común para todo el territorio nacional.

Otro aspecto que incomoda al autor es “la falsa identidad” propagada en el exterior por estos grupos folclóricos. Al tratar el ítem “tournées”, observa que lo “auténticamente folclórico” es sustituido por formas estilizadas, por lo “típicamente chileno”. También ataca lo que llama de desconocimiento de la música folclórica, que se manifiesta en el uso de demasiados instrumentos, en las armonizaciones indebidas y en la insistencia en el canto coral en detrimento de la simplicidad musical, a base de guitarras y del canto individual o en dúo, más comunes en el medio rural.

Al distinguir lo “típico” de lo “auténtico”, el autor reivindica la difusión de lo que entiende por el “verdadero folclore” y desconsidera que este es también una construcción, una tipificación construida a partir de selecciones, interpretaciones y representaciones posibles de esta realidad hacia afuera de su medio. No concibe que la “deturpación de esta auténtica música folclórica” pueda ser considerada una relectura, posibilitando su reproducción y perpetuación en el medio urbano.

En el ítem “objetivo”, mirando el escenario político mundial polarizado de la Guerra Fría, el folclorista se expresa sobre el probable motivo que habría intensificado esta valoración de la “auténtica” música folclórica chilena. Al agrupar diferentes países en apenas dos bloques distintos, este nuevo orden habría descaracterizado las culturas nacionales, provocando reacciones afirmativas.

⁴⁰ En los conjuntos de música típica la figura masculina estaba representada por el huaso. Vestido con su ropa de montar, el huaso constituye una imagen clásica de la identidad chilena, que simboliza la virilidad y el poder de los grandes propietarios de tierra de la zona central del país. Conjuntos como Los Cuatro Huasos, seguidos por Los Huasos Quincheros, intérpretes de cuecas y tonadas, divulgaron y fijaron masivamente este personaje en el imaginario nacional e internacional, contribuyendo también para la difusión y perpetuación de esta tradición. A la china, compañera del huaso en el baile, le cabría un papel secundario de poco prestigio. Todos sus movimientos están dirigidos a valorar la *performance* del huaso.

⁴¹ *Ibid.*, 72.

[...] El momento actual, que agrupa las diversas nacionalidades en campos comunes, con fines económicos, políticos, culturales y otros que las solidarizan y las unen, tiende por reacción a marcar lo nacional. Esto explica el interés por los estudios folclóricos y el aumento de los grupos que lo cultivan”⁴².

Miembro de un grupo de “difusión del folclore musical” concluye el autor que los grupos folclóricos deberían estar comprometidos con una función pedagógica, “contribuyendo con la formación de una conciencia folclórica”. Y para tal función se hace necesaria una capacitación, lo que significaría seguir un determinado “manual” que les permitiese aprehender “el verdadero concepto de folclore musical”. El arte, aquí, al estilo de los gobiernos de ideología fascista, es entendido como un instrumento para *forjar conciencias*.

Sin embargo, si por un lado la música folclórica interpretada por estos conjuntos de Música Típica no agradaba a los más puristas, que insistían en seleccionar y fijar en el tiempo lo que debería representar la verdadera música popular nacional; por otro, la radio, el disco y la prensa escrita, al vehicular y registrar las relecturas realizadas de la música folclórica por estos grupos de Música Típica, permitieron que este repertorio *museificado* ganase vida, perpetuándose y propagándose internacionalmente.

Posteriormente, en la década del sesenta, frente a los nuevos fenómenos musicales como el Neofolclore y la Nueva Canción Chilena, esta Música Típica, formateada y perpetuada por los medios de comunicación, será reivindicada como referencia de la auténtica música folclórica chilena, actualizando la tradición.

En los años cincuenta, el espacio de las radios brasileñas estaba ocupado menos por el *samba* y más por el *samba-canción*, el bolero, el jazz y, al final de la década, por el rock. En aquella época eran populares las cantoras Emilinha Borba, Marlene, Linda y Dircinha Batista, Dalva de Oliveira, Doris Monteiro, Angela Maria, Nora Ney y Elizete Cardoso. Entre los hombres, tuvieron éxito Cauby Peixoto, Orlando Silva, Francisco Carlos, Nelson Gonçalves, Jorge Goulart, Carlos Galhardo y Silvio Caldas.

Es en este escenario que la *Revista da Música Popular* surge con el propósito de fijar y perpetuar el *samba* carioca de la década de treinta como representante de la tradicional música popular brasileña. Es importante resaltar que la intención de la *RMP* no era ser la vidriera de los últimos éxitos de la radio y tampoco traer las noticias sobre el circuito musical de su tiempo. Su objetivo, claramente, era establecer los cánones, las marcas para diferenciar la así llamada música popular de “calidad” de aquella cada vez más masiva, vehiculada por los medios de comunicación y aplaudida por los fans oyentes. Las páginas de la *RMP* se dedicaban a explicar, legitimar y difundir esa propuesta, buscando para eso los argumentos disponibles en aquel período, sobre todo el discurso folclorista.

Vale notar que *A Revista da Música Popular*, surgida en Brasil en 1954 y en circulación hasta 1956, con ediciones mensuales o bimestrales, se destinaba a un

⁴² *Ibid.*, 74.

público restringido de coleccionistas y aficionados a la música popular carioca de las primeras décadas del siglo XX.

Diversos fueron los colaboradores de la *RMP*. Sin embargo, durante los dos años que duró la publicación, fueron pocos los que contribuyeron asiduamente. De allí que la revista no tuviera muchas secciones fijas. Entre las que persistieron hasta el final de la publicación figuraban “Historia Social da Música Popular”, de Mariza Lira, “Música dentro da noite”, columna de Fernando Lobo, las crónicas de Pêrsio de Moraes, dentro de la sección “Um tipo da música popular”, y “O rádio em trinta dias”, de Nestor de Holanda. Fueron relativamente constantes también las secciones que trataban de la producción discográfica y que hacían una selección con el objetivo de direccionar el consumo de este producto a los interesados en la música popular brasileña de “calidad”. De Lúcio Rangel era la sección “Disco do mês”, Cruz Cordeiro organizaba la “Discografia mensal da música brasileira” y la sección “Discografia completa”, compartida por diferentes profesionales, traía la obra integral de aquellos considerados miembros del club selecto de la auténtica música popular.

Del universo de artículos escritos por los colaboradores de la *RMP*, destaco algunos fragmentos de autoría de Mariza Lira y de Cruz Cordeiro, relacionados directamente con la folclorización de lo popular.

Mariza Lira fue integrante de la Comisión Provincial del Folclore y se dedicó a estudiar la música popular urbana. Sus artículos, en la revista, son muestra de la fundamentación de la autora en los estudios sociológicos y etnográficos a fin de sustentar sus proposiciones. En sus escritos, decidida a ratificar el samba carioca como *folclore urbano*, Lira desarrolla una narrativa que relaciona esta música con la formación del carácter nacional. El samba carioca sería, así, la mejor expresión del mestizaje. En *A música das três raças*, como el propio título indica, Lira propone una digresión que busca en el siglo XIX las raíces de este cancionero:

“Solo en el siglo XIX comenzaron a evidenciarse los intentos mestizos de nacionalización. Las fiestas populares, especialmente las de Espírito Santo, que el pueblo antiguamente tanto apreciaba, eran alegradas por un conjunto de negros esclavos que ejercían otras funciones, la mayoría era barbero, y por eso comenzó a ser conocida como ‘música de barbero’. [...].

Tocaban las músicas en boga y con cierta libertad. Los *lundús*, las *tiranias*, los *fados* y *fandangos* eran ejecutados ruidosamente, en verdaderos bamboleos sonoros. [...].

La música de los *barberos* fue el punto de partida de la nacionalización de la música popular. Esa manera provocadora de tocar fue dominando el gusto popular y en poco tiempo fueron surgiendo otros grupos que, para volverse queridos, imitaban la música de los barberos. Los *lundús* satíricos, registros sonoros de la vida popular, iban surgiendo aquí y allí. [...]. Y, como siempre, había una división social: la *modinha* tierna, doliente estaba en los salones entre la aristocracia de la época. Los grupos que comenzaron a dominar los *arrasta-pés das estalagens* y de las *pagodeiras dos capadócios* eran los de segunda categoría, transformándose en ‘choros’, tan *chorosas* eran las interpretaciones de los *chorões* [...]. El ‘choro’ es una canción auténticamente carioca.

Los *chorões* tuvieron su época de gloria. Los verdaderos choros tenían flautas, guitarras, cavaquinho y entraba casi siempre el bombardino y el trombón. Los *choros* eran indispensables en las fiestas *juninas*, casamientos, cumpleaños, bautismos. [...].

Catulo, Sátiro, Bilhar, Ovale y hasta el gran Villa Lobos fueron grandes *chorões* cariocas que precedieron a ese grupo de nuestro tiempo comandado por Pixinguinha, figura inigualable en la música popular carioca que, con Joaquim Antonio da Silva Calado y Patápio Silva formaban la magnífica triada de flautistas brasileños.

De los *chorões* a los sambistas fue apenas un paso. Y la música popular que se enriquecía cada vez más, cierra una historia romanceada que promete grandes sorpresas a los investigadores⁴³.

La folclorista, en su exposición, teje relaciones y transposiciones que llevan de un género al otro, de la música de los negros esclavos —el *lundú*— a las creaciones autorales del *choro* y termina afirmando que el samba tiene la misma raíz evolutiva. La autora también sitúa los géneros por clase social y localiza las conmemoraciones donde estos ritmos se hacían presentes. En su narrativa se destaca la monumentalidad de los músicos responsables por la evolución del cancionero urbano, más específicamente, de los *chorões*. Los artículos de Mariza Lira, reunidos en la *RMP*, presentan en capítulos una breve historia de los orígenes del samba carioca, con el fin de *tradicionalizar* lo popular urbano.

En otros dos artículos publicados en la *RMP*, Mariza Lira también escribe sobre la *modinha* y su evolución. En uno de ellos atribuye a Catulo da Paixão Cearense el resurgimiento de esta manifestación en el siglo XX. Además de Catulo, la autora destaca también a Eduardo das Neves como otro gran *modinheiro* y, trazando nuevamente una línea evolutiva, sitúa a Vicente Celestino como el “último trovador de la calle. [...] Es un óptimo cantor de modinhas”. A continuación destaca a Francisco Alves y Silvio Caldas como intérpretes del género, y finalmente afirma:

“Después surgió la canción brasileña, sin duda la forma más estilizada de la *modinha*. Y como todo lo que es moderno encubre lo antiguo, la canción hizo que se olvidara la *modinha*. [...]. Los compositores famosos hacen canciones que conservan las características generales de las antiguas *modinhas*: lirismo y romance. Pero de cualquier manera es música doliente, sentimental y encantadora, *modinha* de ayer, canción de hoy, que el alma brasileña exterioriza en la música el sentimiento de la raza”⁴⁴.

Inventando personajes y destacando géneros, la folclorista urbana señala dos raíces para la música popular. Una más ritmada, oriunda de la música negra, que sería responsable por el origen del samba y otra de características melódicas que daría origen a las modernas canciones brasileñas.

En una narrativa próxima a la de Mariza Lira, recurriendo a los argumentos cientificistas del discurso folclórico, Cruz Cordeiro, redactor y editor de la primera publicación brasileña sobre música, la revista *Phono-Arte* (1928-1931), publica en la edición nº 7 de la *RMP*, el artículo “Folcmúsica e Música Popular Brasileira”, en

⁴³ Mariza Lira, “A música das três raças”, *Revista da música popular* 11, Rio de Janeiro, noviembre/diciembre de 1955, 6-7 y 39.

⁴⁴ Mariza Lira, “História social da música popular carioca: a *modinha*”, *Revista da música popular* 13, Rio de Janeiro, junio de 1956, 40.

el que enfoca la diferencia entre folcmúsica y música popular. Tema caro a los que pretendían legitimar la canción popular urbana como manifestación folclórica. Vale la pena reproducir algunos párrafos del artículo, con el fin de seguir el razonamiento del autor, que atribuye los orígenes de la canción popular carioca a la folcmúsica.

“[...] Folclore: [...] ciencia que trata de todo lo que es o se volvió tradicional (transmitido de generación en generación, oralmente o no), funcional (de ceremonia o festividad colectiva), y típico (propio o característico de un pueblo).

Folcmúsica: (del anglosajón *folc music*, música del pueblo) la que forma parte, en consecuencia, del folclore, significa también, como consecuencia, la música tradicional, funcional y típica de un pueblo, en un país o región.

Música Popular: se refiere a la folcmúsica o no que se popularizó, o sea, que el pueblo aceptó, colectivamente, en un país o región. Ejemplifiquemos:

Si una *Congada*, un *Reisado*, un *Bumba-meu-boi* son tradicionales o típicos de ciertas regiones de Brasil, ya un *frevo*, de Pernambuco, o una *escola de samba* de Río de Janeiro, por ser creaciones relativamente modernas de nuestro pueblo, es decir, sin tradición propiamente dicha, son apenas típicos, pero ambos folcmúsica brasileña y por lo tanto, del folclore brasileño”⁴⁵.

Después de definir folclore y folcmúsica, Cordeiro comienza a particularizar algunas manifestaciones como el *frevo* y las *escolas de samba* que, por ser creaciones relativamente modernas, no tendrían tradición, aunque no por eso dejarían de ser folclore brasileño.

El autor se apropia de las proposiciones de la *Carta do Folclore Brasileiro* de 1951, que al definir *hecho folclórico* reconoce como tal las manifestaciones de la cultura popular no necesariamente tradicionales. Mário de Andrade también había atribuido valor folclórico a los sambas que bajan del morro carioca, “incluso cuando no son tradicionales y a pesar de ser urbanos”⁴⁶.

Para Cordeiro es válida la proposición de que la folcmúsica sea considerada popular, desde que el pueblo la acepta, incluso *sin ser producida por él*⁴⁷.

A continuación, Cruz Cordeiro continúa discutiendo sobre el tema e ilustra con ejemplos cada caso. En esa perspectiva, el autor clasifica el *frevo* como folcmúsica y afirma que el término habría aparecido por primera vez en el Carnaval de 1909. Ese también sería el caso de la marcha carnavalesca: “[...] que sustituyó el *Zé Pereira*, el carnavalesco retumbar de bombos y tambores de la época de D. Pedro II, que era folcmúsica de origen portugués”⁴⁸. El folclorista nombra el *samba-maxixe* como música de transición, de la cual se habría originado el samba, música popular, cuya fecha oficial es 1917, con *Pelo Telefone*, de Ernesto dos Santos (Donga). Cordeiro entiende que esta música era aún samba-machiche o amaxiado. “Pues la historia del samba, folcmúsica brasileña, es realmente otra, como veremos a continuación”.

⁴⁵ Cruz Cordeiro, “Folcmúsica e música popular brasileira”, *Revista da música popular* 7, Río de Janeiro, mayo/junio de 1955, 6.

⁴⁶ Mário de Andrade, “Música Popular” (*Estado*, 15/01/1939), *Música doce música. Obras Completas*, Vol. VII, São Paulo, Livraria Martins Fontes, 1944, 279-281.

⁴⁷ El destacado es nuestro.

⁴⁸ *Ibid.*, 7.

Luego narra los encuentros y fusiones musicales que desembocarían en el samba carioca (música popular). Comienza con el *choro* y el *samba de batucada*, que según su punto de vista eran también músicas de transición.

Para Cordeiro, el carnaval funcionaría como propiciador del cruce entre el *choro* y la *batucada del samba del morro*. Este mestizaje, en palabras del autor, habría originado algo nuevo: una música popular urbana.

En una conclusión parcial de su disertación, la fiesta carnavalesca era la responsable de la perpetuación de la folcmúsica en el espacio urbano.

Esta valoración del carnaval atravesaba otras páginas de la *RMP*⁴⁹. En general, concebían el carnaval como una fiesta popular, como una manifestación espontánea, colectiva y con carácter funcional, por lo tanto típicamente folclórica. Es más, relacionaban el carnaval a la música popular urbana, construyendo una narrativa que parte de antecedentes como *Zé Pereira* y la *Festa da Penha* para llegar a los nombres de Sinhô, Pixinguinha, Donga y toda la denominada Vieja Guarda de la canción popular carioca. En estas conexiones existe claramente la intención de buscar una raíz folclórica para el samba urbano, una raíz que homologue su autenticidad.

Pero volvamos al artículo de Cruz Cordeiro. Un lector dudó de sus argumentos y envió una carta a la redacción, en la que cuestiona la competencia del autor para tratar el asunto, y Cordeiro, en su respuesta, pone en evidencia las referencias teóricas que estarían respaldando su discurso, como el *Dicionário Brasileiro de Folclore*, donde estarían las definiciones rudimentarias de música folclórica y de música popular, los ya citados Congreso Brasileño del Folclore de 1951 y el Internacional de 1954, la *Historia da Música Brasileira* de Renato Almeida y su artículo publicado en el periódico *Jornal do Comércio* el 5 de diciembre de 1954, en el que trata de las fronteras existentes entre la música folclórica y la popular.

Con tales citas, Cordeiro demostraba estar respaldado “científicamente”, a la par de las discusiones en torno del asunto. A pesar de no ser un folclorista, estaba preparado para apropiarse de esas referencias, no solo para defender la preservación y perpetuación de lo que entendía que era la auténtica música popular brasileña, sino también para establecer ciertos cánones dirigidos a evitar que se desvirtuara. Este nacionalismo musical tenía el objetivo de esquivar las “novedades” —el samba-bolero, el mambo, el jazz— provenientes de los avances tecnológicos y de la intensificación de los trueques comerciales que acentuaban los intercambios culturales. Era preciso que los compositores e intérpretes más recientes de la canción popular pautasen sus creaciones según la tradición, tanto que la *RMP* no dejaba de elogiar los carteles de la época que, según la opinión de sus editores, estaban comprometidos con el samba “de raíz”, como Elizete Cardoso, Araci de Almeida (que en los años cincuenta era activísima en las boites cariocas y paulistas) y Dircinha Batista, entre otros. Era ne-

⁴⁹ El primer artículo sobre el tema es de enero de 1955. Firmado por Claudio Murilo, el texto se preocupa en historizar el origen de la *Escola de Samba Portela*, desde 1922. En febrero de ese mismo año, Mariza Lira escribe sobre los orígenes del carnaval en Brasil. Jota Efegê, también trata sobre el carnaval carioca, en la edición de septiembre de 1955, a partir de la *Festa da Penha*, que constituye, según su concepción, un preludio del carnaval carioca. De la edición de abril de 1956, ya que entre enero y marzo la revista no circuló, data el otro artículo de Claudio Murilo, ahora sobre la historia de Mangueira.

cesario que los oyentes rechazasen los formatos alienígenas y para eso era preciso educar la forma de oír del público. Si este nacionalismo puede sonar xenófobo en la actualidad, cuando la idea de fusión cultural atraviesa como tendencia la producción artística contemporánea, en los años cincuenta, después de las dos grandes guerras y en plena Guerra Fría, ser nacional era una condición para afirmarse en el escenario político mundial.

Aunque la *Revista da Música Popular* tuviera un propósito diferente del de la chilena *Ecran*, se puede afirmar que ambas contribuyeron a fijar un determinado repertorio como representante de la música popular nacional. Si la *RMP* luchaba contra la degeneración del samba auténtico promovida por las interferencias sonoras extranjeras, vehiculadas por los medios de comunicación de masa, no dejaba de reconocer, sin embargo, como genuinamente popular un repertorio formateado desde siempre por los soportes mediáticos (el samba de los años treinta se popularizó primero por el disco y después en la radio); la revista *Ecran* no se preocupó en defender la genuina música folclórica nacional, pero colaboró, al lado de otros periódicos de gran circulación, en difundir la denominada Música Típica Chilena, que rápidamente se tornaría una referencia de autenticidad frente a las nuevas tendencias que surgían. Ambos periódicos, cada uno a su manera, contribuyeron a reinventar y fijar una tradición al elegir un determinado repertorio de la música popular mediatizada como la música folclórica nacional.

CONSIDERACIONES FINALES

Los estudios folclóricos en América Latina, particularmente en Chile y en Brasil, estuvieron desde siempre relacionados a la idea de preservación de un pasado en vías de extinción como elemento constitutivo de las identidades nacionales. La música, por su carácter de cultura oral, fue desde un inicio un objeto caro a los estudios folclóricos. Sin embargo, la música elegida por estos estudiosos no sería aquella de los pueblos primitivos, de los aborígenes —objetos de los estudios etnográficos—, sino una música capaz de representar una identidad mestiza de nación.

En Chile, esta música mestiza —cuecas y tonadas— fue localizada en la región central del país, área económicamente activa y centro político-administrativo. Estos ritmos campesinos, *folclorizados* por los estudiosos que pretendían fijar un formato para su expresión, convivían hacía por lo menos dos décadas en el espacio urbano, adecuándose a los soportes mediáticos y a un público ciudadano. Es decir, ya habían sufrido modificaciones sustanciales, lo que sin embargo, no inhibió el trabajo de preservación de los folcloristas. Al contrario, era preciso demarcar una frontera entre lo que era de hecho la auténtica música popular chilena y aquella cada vez más corrompida por el mercado. La solución encontrada para definir este repertorio fue la grabación de un disco que contenía lo más característico de la música popular chilena.

En Brasil, este proceso de folclorización de lo popular fue más complejo debido a la disputa con una música popular urbana vehiculada por los medios de comunica-

ción de masa, primero por el disco y después por la radio, desde el inicio del siglo⁵⁰. Cupo a la música propiamente folclórica, aquella de origen campesino, restringirse a su regionalismo o integrarse a la música culta como elemento constitutivo de la nacionalidad. De este modo, a pesar de la eterna polémica entre los estudiosos del asunto sobre si considerar o no dicha música popular urbana como representante de la música nacional, tendiendo en su mayoría a excluirla, en Brasil prevaleció este repertorio como representante de la nacionalidad.

En la década del cincuenta, periodistas y folcloristas se unieron en la publicación de la *Revista da Música Popular*, ideada por Lúcio Rangel, a fin de legitimar el samba carioca de las primeras décadas del siglo XX como la música folclórica brasileña. Para ello se hizo un trabajo de selección y *monumentalización* de compositores e intérpretes relacionados a ese período. Este repertorio debería ser *museificado* para garantizar que se preservase lo genuino y auténtico, la esencia del cancionero popular.

Con tal propósito se puede ver en las páginas de la *RMP* un esfuerzo concentrado por parte de estos estudiosos brasileños por “encontrar” una raíz folclórica, léase rural, para tales manifestaciones urbanas, a fin de *tradicionalizarlas*.

La particularidad de estos movimientos en pos de la defensa de una música popular genuinamente nacional, léase folclórica, en los años cuarenta y cincuenta estuvo en la relación contradictoria que establecieron con los medios de comunicación. A pesar de atribuírsele a la industria cultural la deturpación de los géneros nacionales y la difusión de la música extranjera en detrimento de la nativa, los vehículos de comunicación de masas –emisoras de radio, industria fonográfica– fueron los que formatearon y propagaron el repertorio elegido como representante de la tradición.

Así, el Chile de los años cincuenta asistió a la elección de un folclore masivo, no por casualidad también denominado Música Típica Chilena, como representante de la identidad sonora de la nación. Cupo a los detractores del Neofolclore y después de la Nueva Canción legitimar dicho repertorio como perteneciente a la tradición.

En esa misma época, en Brasil, el samba de los años treinta era folclorizado, reivindicado como tradición por las páginas de la *Revista da Música Popular*. Nacido en la ciudad y difundido por los medios de comunicación, el samba carioca de las primeras décadas del siglo XX fue apropiado por los folcloristas urbanos como el más “auténtico” representante de la identidad mestiza de nación. El repertorio propiamente folclórico –aquel oriundo del medio rural– no alcanzó, aquí, el estatus de representante de la identidad nacional y se limitó a ser una expresión de regionalismo. A semejanza de Chile, los detractores de las nuevas tendencias musicales que surgieron en los años cincuenta y sesenta –la bossa nova y después el tropicalismo– tenían en el samba de la “época de oro”⁵¹, su referencia de autenticidad.

⁵⁰ La Casa Edison, propiedad de Fred Figner, tiene sus primeras grabaciones fechadas en 1902. Entre ellas hay modinhas, maxixes, polcas, lundus y el primer samba grabado, “Pelo Telefone”, en 1917.

⁵¹ Expresión acuñada por los intelectuales dedicados a transformar el samba de los años treinta en representante de la música popular brasileña y acatada por las sucesivas generaciones de estudiosos del asunto que corroboran la tradición inventada.