

Tango y samba

Sentimentalidad popular y experiencia de la modernidad urbana en Buenos Aires y Rio de Janeiro (1910-1930)

Autor:
Palomino, Pablo

Tutor:
Barrancos, Dora

2005

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia

Grado

TESIS 4-1-10

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
Nº 817.332	MESA
17 MAR 2005	
DE	
ENTRADAS	

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

CARRERA DE HISTORIA

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Tesis de Licenciatura

“Tango y Samba:

**sentimentalidad popular y experiencia de la modernidad urbana
en Buenos Aires y Rio de Janeiro (1910 – 1930)”**

Autor: Pablo Palomino (L.U.: 23 464 947)

Directora: Dora Barrancos

Buenos Aires

Noviembre de 2004

INDICE

Introducción		p. 2
I. Sentimientos, modernidad y música popular		p. 5
1	Estructuras del sentir	p. 5
2	Modernidad	p. 9
3	Latinoamérica como modernidad periférica	p. 17
4	La música popular y la experiencia de la modernidad periférica	p. 20
2. Rio de Janeiro y Buenos Aires. Modernización urbana y cultura popular		p. 24
1	<i>Cidade Maravilhosa</i>	p. 24
2	El carnaval y las mediaciones culturales	p. 32
3	Carnaval del Plata	p. 38
4	La metrópolis pampeana	p. 40
5	Inmigración	p. 43
6	Arena comunicativa	p. 45
7	Estructura social y cultura barrial	p. 48
8	Una ciudad compleja	p. 51
9	Conclusión: apuntes comparativos entre las dos ciudades	p. 55
3. Samba y Tango		p. 61
1	Breve historia del tango	p. 61
2	Breve historia del samba	p. 70
3	Tango, samba y amor	p. 74
4	Las formas del amor en el samba y en el tango	p. 80
5	Tango y Samba como negociación de diferencias	p. 100
6	Premisas para la investigación futura	p. 103
Bibliografía		p. 105

Introducción*

Esta tesis propone un abordaje comparativo del tango y del samba en tanto vehiculizadores de determinadas “estructuras del sentimiento”, reveladoras del modo en que las personas comunes de Rio de Janeiro y Buenos Aires experimentaron la modernización de ambas ciudades en las primeras décadas del siglo pasado.

En esa época se consolidaron estilísticamente los dos géneros musicales que marcaron la cultura popular moderna brasileña y argentina. Quienes vivieron en Buenos Aires y en Rio de Janeiro en ese período, vieron su sensibilidad expresada y a la vez moldeada por ambos géneros. El tango y el samba les proporcionaron claves poéticas para comprender y experimentar sus vidas en dos ciudades que, en esa misma época, multiplicaron su población, modernizaron su infraestructura, modificaron su diseño urbano y vieron transformarse su vida social y cultural.

La historia de estos géneros musicales está pues vinculada, por un lado, con la crisis y ruptura de lazos y valores tradicionales y con la paralela conformación de nuevas maneras de percibir e imaginar la vida urbana moderna; y por el otro, con la conversión de las dos ciudades portuarias del siglo XIX en dos de las megalópolis culturalmente más prolíficas del siglo XX. En este doble sentido, el tango y el samba tienen mucho que decir respecto de la transformación de Buenos Aires y Rio de Janeiro en espacios culturales periféricos de la modernidad.

En el caso brasileño, la rica y compleja evolución de largo plazo de su música popular mezcló al samba con otros géneros, ramificaciones de músicas regionales brasileñas y de otros países, desde el reggae jamaicano¹ hasta el rock y el pop norteamericanos², paralelamente a la

* Agradezco la inspiración, la lectura, las críticas y las sugerencias que me brindaron en este trabajo Dora Barrancos, Claudio Benzecry, Gabriel Di Meglio, Ezequiel Adamovsky, Daniel Sazbón, Daniel James, Patricia Funes, Leandro Castagnari, Pablo Ortemberg, Laura Goldberg, Gastón Beltrán, Hugo Lovisoló y Lata Masud. Va dedicada a todos ellos y a mis queridos padres y hermanas: Mirta Libchaber, Héctor, Mariana y Laura Palomino. De más está aclarar que las debilidades de esta tesis corren por cuenta del autor.

¹ Es el caso de los músicos de Bahía que crearon el samba-reggae y colonizaron con él, durante varios carnavales, las audiencias cariocas y de todo el país en la década del 90, como el *bloco* “afro” Olodum.

² Como entre los “tropicalistas” Caetano Veloso y Gilberto Gil, desde los años 60 hasta el presente.

persistencia de cultores “tradicionalistas” del samba³. Existen incluso intentos de “deconstrucción” vanguardista del samba⁴, mientras la profesión de sambista sigue siendo fundamental como forma de identidad y acceso a posibilidades materiales para las clases populares, como motor de la industria turística y como polo significativo de la identidad nacional brasileña.

El tango, por el contrario, mantuvo una relativa autonomía respecto de las demás músicas populares argentinas, y su evolución se dio en el marco de debates y posicionamientos encontrados siempre “internos”. Federico Monjeau ha propuesto pensar la historia del tango como un género que se contrae sobre sí mismo.⁵ No existe en la Argentina (¿todavía?) un “tango-reggae” o “tango-*rap*”. Pero sí existe, aunque no es el tema de este estudio, un diálogo entre la poética del tango y la del “rock nacional”, que moldea subrepticamente las experiencias vitales de los porteños más jóvenes. Luego de décadas de ostracismo frente a las preferencias juveniles, hoy proliferan en Buenos Aires las orquestas de músicos profesionales y las academias de baile, repletas de aficionados de corta edad. Mientras se escriben estas páginas, el tango se difunde en bares nocturnos mediante una fusión con el *ambient* y el *hip-hop*⁶, y en otros casos a través de una recuperación paródica de la sentimentalidad tanguera que poetiza la vida de la ciudad actual⁷. Como el samba en Rio de Janeiro, también en Buenos Aires las políticas turísticas colocan al tango como símbolo nacional-porteño.

De distintas maneras, pues, el tango y el samba pueden ser pensados como dos matrices valiosas para comprender la dimensión poético-musical de la cultura popular, y a través de ellas, las sentimentalidades a través de las cuales se expresaron las experiencias vitales en las dos ciudades durante el último siglo de su historia.

Decidimos analizar la evolución de ambos géneros entre mediados de la década de 1910 y comienzos de la de 1930. En primer lugar, porque en esos años se consolidaron en las preferencias del público, coincidiendo con la formación de un mercado de música popular en ambas ciudades. Y en segundo lugar, se trata de un período clave en la historia urbana de

³ Como lo prueba la popularidad actual de Cartola o Paulinho da Viola.

⁴ Como Tom Zé o Hermeto Pascoal.

⁵ Federico Monjeau, “El siglo del tango”, en Carlos Altamirano (ed.) *La Argentina en el siglo XX*, Ariel-Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1999, pp. 251-256.

⁶ “Gotán Project” y a “BajoFondo Tango Club”.

⁷ Es el caso de “Juan Penas y los Bonavenas”.

América Latina, el de la transformación –en palabras de José Luis Romero– de las “ciudades burguesas” en “ciudades masificadas”, o en otros términos, de la “metropolización” de Río de Janeiro y Buenos Aires, es decir, el proceso de formación del entramado material y cultural mediante el cual ambas ciudades adquirieron los rasgos físicos y simbólicos que determinan hasta hoy la experiencia de sus habitantes.

Esta tesis está planteada como una aproximación al tema, destinada a profundizarlo en el futuro. De allí que por momentos asuma el perfil de una agenda de investigación, y que su objetivo sea modesto: plantear algunas preguntas pertinentes, definir los contornos de la problemática, repasar la bibliografía más importante, y ensayar un análisis a partir de un conjunto acotado de fuentes primarias.

Sensibilidad y experiencias populares, construcción de públicos y de metrópolis, son fenómenos complejos y han sido abordados desde distintas disciplinas, pero en pocas ocasiones esos abordajes involucraron también la historia de la música popular. Este tema vale tanto por sí mismo como en función de iluminar con luz nueva aquellos otros. Nuestro interés específico por la historia de la música popular de Buenos Aires y de Río de Janeiro durante el siglo XX, originado en el encuentro de la búsqueda de comprensión histórica y el placer musical, se relaciona con el interés por el largo proceso de formación de la cultura popular de esas ciudades.

Para comprender el significado de la música popular en Río de Janeiro y Buenos Aires durante los años 20 y 30, definiremos en el **capítulo 1** una serie de conceptos básicos, en el **capítulo 2** analizaremos los rasgos de la cultura popular urbana de esas urbes y en el **capítulo 3** analizaremos la poética del tango y del samba, arribando de ese modo a la comparación entre ambas músicas.

Cabe advertir por último que el lector encontrará cierta desproporción en la bibliografía sobre ambas ciudades favorable a Buenos Aires, dado que la tesis fue escrita en esta ciudad.

Capítulo I

Sentimientos, modernidad y música popular

Nuestro objeto de estudio es el tango y el samba como portadores de ciertas sentimentalidades. Es preciso pues, en primer lugar, definir el concepto de “sentimentalidad”, y en segundo lugar, identificar el marco cultural en el que se desarrollaron: la modernización cultural de las ciudades periféricas a comienzos del siglo XX.

1 Estructuras del sentir

El historiador y crítico literario inglés Raymond Williams propuso en 1976 el concepto de “estructuras del sentir” para abordar el análisis cultural de la literatura y del arte en general.⁸ Las estructuras del sentir son según Williams “los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente”, cuyas relaciones con las creencias sistemáticas y formales son variables: van desde la aceptación formal, combinada con el disenso privado, hasta la “interacción matizada” entre experiencias y creencias. Pensamientos y sentimientos que forman una estructura, “elementos específicamente *afectivos* de la conciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino *pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado*; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada.”⁹

Lejos de la rigidez estructuralista que su nombre podría indicar, Williams propone este concepto en el marco de su crítica a “la reducción de lo social a formas fijas” presente en las aproximaciones más corrientes del marxismo a la cultura, que suelen pensar la cultura humana pasada y presente en términos de “totalidades formadas” en vez de verla como un conjunto de “procesos formadores y formativos”. La cristalización de la actividad cultural en formas fijas y acabadas impide reconocer la cambiante singularidad del desarrollo cultural, cuya materia son

⁸ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona, 1980. [Oxford University Press, 1976]

⁹ *Idem*, p. 155.

“las complejidades conocidas, las tensiones experimentadas, los cambios y las incertidumbres, las formas intrincadas de la desigualdad y la confusión”. El objeto del análisis cultural es para Williams la conciencia práctica tal como existe en la vida social, “lo que se está viviendo, no sólo lo que se piensa que se está viviendo”.¹⁰

Las estructuras del sentir revelan las tensiones de la vida social. Dado que los individuos participan a lo largo de su vida de relaciones sociales específicas y singulares que están sin embargo reglamentadas por interpretaciones socialmente adquiridas, “existe una tensión frecuente entre la interpretación admitida y la experiencia práctica”. La tensión puede ser explícita, y ser resuelta por los individuos mediante una interpretación alternativa o una modificación de las prácticas. Pero muchas veces no lo es, y entonces “la tensión es a menudo una inquietud, una tensión, un desplazamiento, una latencia: el momento de comparación conciente que aún no ha llegado, que incluso ni siquiera está en camino [...]”. Esta tensión no explícita, esta discordancia entre la conciencia práctica y la conciencia oficial, no se resuelve mediante el “silencio”, la “ausencia” o “lo inconciente” que “ha mitificado la cultura burguesa”. Por el contrario, “es un tipo de sentimiento y pensamiento efectivamente social y material, aunque cada uno de ellos en una fase embrionaria antes de convertirse en un intercambio plenamente articulado y definido. Por lo tanto, las relaciones que establece con lo que ya está articulado y definido son excepcionalmente complejas”.¹¹

Este concepto tiene sentido como elemento que permite analizar el arte en una sociedad compleja. Partiendo de una concepción del arte como *mediación* y no como *reflejo* de lo social, Williams señala que las estructuras del sentir se hacen presentes en las obras de arte bajo la forma de “eslabonamientos [...], acentuaciones y supresiones particulares”¹², que si bien se relacionan estrechamente con las formaciones de clase y las ideologías, son irreductibles a éstas (pues su contenido es la tensión entre éstas y su compleja experimentación particular). Esta idea del arte como lugar de “eslabonamientos, acentuaciones y supresiones” estéticas que están en tensión con las formaciones sociales e ideológicas es útil para analizar tradiciones musicales, pues permite evitar su fijación en entidades esenciales y lineales, para en cambio comprenderlas como producto vivo y cambiante de tensiones socioculturales, que son las que

¹⁰ *Idem*, pp. 150-153.

¹¹ *Idem*, p. 153.

¹² *Idem*, p. 157.

originan las estructuras del sentir (independientemente de que éstas, más tarde, se formalicen e institucionalicen).

“Tradición”, según Williams, es siempre “*tradición selectiva*: una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado [por el pasado], que resulta entonces poderosamente operativo dentro del proceso de definición e identificación cultural y social”.¹³ Una tradición será tanto más firme cuanto más fuerte sea su actualización efectiva en *instituciones* culturales, y cuanto más extendida se encuentre en la articulación de *formaciones*, esto es, “movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura”.¹⁴ Tradiciones, instituciones y formaciones poseen relaciones complejas con la hegemonía en una sociedad. Pueden alimentarla o desafiarla, pero en cualquier caso se definen a partir de ella. Dado que la hegemonía no reprime sino que tiende siempre a *incorporar* incluso a las tradiciones más reactivas contra el orden social vigente, toda tradición es siempre una negociación con los límites y las presiones de una cultura dominante. En toda sociedad existen diferentes estructuras de sentimiento, cuya relación con las clases y grupos sociales es compleja. De acuerdo con cada contexto histórico específico, las clases sociales, o mejor dicho, sectores específicos dentro de las clases, pueden diferenciarse tanto como compartir estructuras de sentimiento.¹⁵

Al pensar la cultura como una arena de tensiones y conflictos sociales, los conceptos de estructura de sentimientos y tradición son útiles para identificar, en el arte, qué es lo que está cambiando en una sociedad. En toda obra de arte puede verse, además de los sistemas de creencias e instituciones del contexto, “la presencia inequívoca de ciertos elementos que no están cubiertos por otros sistemas formales –aunque de algún modo puedan ser reducidos a éstos–”: en el caso de la literatura, se trata de sentimientos y ritmos específicos que indican, antes que otros terrenos, la emergencia de nuevas estructuras del sentir.

Esta indicación de Williams sobre la literatura como espacio en el que son visibles las estructuras del sentir emergentes en una cultura es extensible a la música. Desde luego, en su

¹³ *Idem*, p. 137.

¹⁴ *Idem*, p. 139.

¹⁵ Cf. una serie de ejemplos a partir de una discusión sobre las diferentes sentimentalidades presentes en el romanticismo en Ezequiel Adamovsky, “Sensatez y sentimientos en la cultura de izquierda”, en revista *El Rodaballo*, año 7, n° 13, Buenos Aires, septiembre 2001, pp. 46-47.

dimensión poética, pero también, como veremos por ejemplo en el caso de la historia del Carnaval de Rio de Janeiro, en su dimensión coreográfica y performativa. Pero el pasaje de la literatura a la música que aquí se propone a partir de las estructuras del sentimiento requiere tomar en consideración, al menos suscintamente, los dos polos desde los cuales las ciencias sociales la han abordado.

En la sociología por ejemplo, “el estudio de la música en sociedad se ha visto tensado por el diagnóstico que la propia teoría social ha hecho sobre su funcionamiento, causas y consecuencias y por la pregunta [...] por la relación entre la misma como práctica cultural y su lugar en las relaciones de clase y status”¹⁶, tensión representada por las obras de Theodor Adorno y Pierre Bourdieu. El análisis de Adorno se centra “en el análisis de las estructuras internas del arte como sistema inmanente y como tal irreductible a lo social y en la serie de mediaciones que afectan tanto a la obra como a sus efectos cognitivos en quien la aprecia”¹⁷, aunque también proporciona claves para comprender el teatro social en que la escucha musical, de naturaleza emotiva, se hace efectiva. Por el contrario los análisis de Bourdieu, así como los de la sociología cultural norteamericana, diluyen la idea de singularidad y de experiencia emotiva en la música para abordar su contexto de producción, distribución y consumo en el marco de las luchas sociales por la legitimidad del gusto.¹⁸

La etnomusicología, en la que convergen la musicología y la antropología, intenta precisamente combinar ambas aproximaciones: el análisis “interno” de la música (producción, interpretación y audición musical, influencias entre géneros, instrumentos, codificación, armonía, etc.) y el análisis de la música como fenómeno cultural (el mundo de la música – músicos, consumidores, poetas- como mundo social, el folclore, la música como articuladora de identidades, prácticas y conflictos sociales, de género, étnicos, político-ideológicos, como herramienta de construcción nacional o vía de resistencia identitaria, las relaciones entre música y percepción, música y cuerpo, música y tecnología, el concepto de autenticidad, la

¹⁶ Claudio Benzecry, “De nativos, músicos y sociólogos”, en revista *Apuntes de Investigación del CECYP*, N° 9, Buenos Aires, marzo de 2004, p. 109.

¹⁷ *Idem*, p. 110.

¹⁸ Pierre Bourdieu, *La distinción*, Taurus, Madrid, 1979.

música como factor de hibridación cultural, como terreno de negociación entre lo local, lo nacional y lo global, etc.).¹⁹

En este trabajo se pretende específicamente vincular la poética del tango y del samba con una reconstrucción de su mundo social y simbólico, para detectar, mediante la identificación de estructuras del sentir, las condiciones poéticas de la singularidad de la experiencia musical de las clases populares cariocas y porteñas, así como su inserción en una experiencia más amplia, la de la modernidad de Buenos Aires y Rio de Janeiro durante las primeras décadas del siglo XX. En términos más abstractos, registrar la emergencia de estructuras sentimentales colectivas como correlato de nuevas formas de conciencia social en el proceso mismo de su configuración, deteniéndonos en el momento de su fijación, sistematización y conversión en mito.

Pero antes de avanzar en ese análisis, conviene especificar el sentido que otorgamos a la idea de *modernidad* como condición de las sentimentalidades que rastreadremos en las mencionadas músicas.

2 Modernidad

La primera formulación conocida de “moderno” es una expresión latina de finales del siglo V, *modernus*, con la cual se distinguía el presente, ya oficialmente cristiano, del pasado pagano de Roma. Desde entonces, sostiene Jürgen Habermas, el término *moderno* “expresó una y otra vez la conciencia de una época que se mira a sí misma en relación con el pasado, considerándose resultado de una transición desde lo viejo a lo nuevo”.²⁰ También para Jacques Le Goff esta conciencia es fruto de los cambios: según el medievalista francés “las sociedades históricas experimentaron el sentimiento de lo moderno y forjaron el vocabulario de la

¹⁹ Las múltiples perspectivas de la etnomusicología puede apreciarse por ejemplo en los archivos de la Society for Ethnomusicology de la Universidad de Indiana y en los del British Journal of Ethnomusicology.

²⁰ Jürgen Habermas, “Modernidad: un proyecto incompleto”, en Nicolás Casullo (ed.) *El debate modernidad – posmodernidad*, El cielo por asalto, Buenos Aires, 1993, p. 131. [Ed. orig.: *New German Critique*, 1981]. Habermas trata el concepto de “moderno” a partir de la obra de Hans Robert Jaus “La modernité dans la tradition littéraire et la conscience d’aujourd’hui”, en *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1978.

modernidad en los grandes vuelcos de su historia”²¹, y cita el ejemplo de Valafrido Strabone, intelectual del renacimiento carolingio del siglo IX, que llamó a su época *saeculum modernum*²². Así, esta palabra atraviesa cada etapa de la historia occidental desde la caída del imperio romano hasta nuestros días. Pero a lo largo de quince siglos sufrió, desde luego, modificaciones.

En el siglo XVI, los historiadores eruditos primero, y luego los universitarios, difundieron una concepción de la historia que la dividía en Antigua, Medieval y Moderna, definiendo a la etapa Moderna por oposición a la Medieval y por afinidad con la Antigua, que pasó a llamarse “clásica”. Pero fue durante el siglo XVIII que el Iluminismo, con su confianza en el progreso infinito del conocimiento y en el mejoramiento moral y social, colocó en el futuro, y ya no en el pasado, el valor de la modernidad.

El paso siguiente, dado a lo largo del siglo XIX por el espíritu romántico, consistió en radicalizar la autoconciencia modernista, y liberarla “de remisiones históricas específicas”²³. Desde entonces, *moderno* es prácticamente un sinónimo de “lo nuevo” –para Baudelaire, por ejemplo, la *moda* y lo *moderno* están indisolublemente ligados–. Y “clásico” pasó a ser todo aquello cuyo carácter absolutamente moderno ha sobrevivido a su época, y continúa aun hoy siendo moderno.

En palabras de Habermas, “nuestro sentido de la modernidad produce sus pautas autosuficientes. Y la relación entre moderno y clásico ha perdido así una referencia histórica fija”.²⁴ A comienzos del siglo XXI, Maquiavelo o The Beatles son considerados “clásicos”, tejiéndose así una relación entre presente y pasado por la cual salvamos distancias de siglos y culturas, para expresar una afinidad entre la modernidad de aquellos y la nuestra. Esta ausencia de referencias históricas *fijas* por parte de nuestro sentido de la modernidad, esta capacidad de desplazarlo en el tiempo y en el espacio, permitió que el término *moderno* fuese aplicado a una gama extremadamente amplia de fenómenos.

²¹ Jacques Le Goff, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, Paidós, Barcelona, 1991, p.147 [Einaudi, Turín, 1977].

²² Le Goff, *Pensar la historia...*, p. 151.

²³ Habermas, “Modernidad...”, p. 132. El rótulo de “romanticismo”, como ya hemos señalado, engloba una gran diversidad de actitudes respecto de la modernidad.

²⁴ *Ibidem*.

No es este el lugar para una discusión sobre el fin de la modernidad y la posmodernidad, pero cabe señalar lo siguiente. Los conceptos de la segunda mitad del siglo XX como *post-modernidad*, *hiper-modernidad*, *modernidad tardía*, *modernidad reflexiva* u otros, más allá de sus diferencias ideológicas y de las diferentes disciplinas en los que son utilizados, comparten un elemento fundamental: manifiestan todos una conciencia de la propia época entendida como nueva y diferente a las anteriores; esa misma característica, además de los nombres mismos con que la designan, indica que se trata en todos los casos de postular un tipo inédito de *modernidad*. Así, pese a su significado móvil y cambiante, y más allá de los prefijos que se le han agregado, no han surgido conceptos superadores de “modernidad” y “moderno” para aludir a determinados caracteres de épocas pasadas o del presente, especialmente las épocas de “grandes vuelcos”.

Son precisamente esas épocas, en las que las condiciones de la vida sufren alteraciones estructurales significativas, las que generan la posibilidad de que nuevas articulaciones de la herencia cultural alumbren nuevas estructuras de sentimiento. Es en este sentido que llamamos “modernas” a las sentimentalidades emergentes.

Existe un riesgo al llevar el razonamiento en esta dirección, y tiene que ver con la igualación de muy diferentes experiencias de cambio histórico bajo el rótulo de la modernidad, y más generalmente de la modernización. La idea de *modernización* puede ser más compleja y útil que la rápida caricatura con que algunos buscaron imponerla y otros suelen desdeñarla. Nadie puede sostener hoy la existencia de una modernización en el sentido de un proceso *teleológico y coherente* de transformaciones económicas, sociales, políticas y culturales *armónicamente articuladas* entre sí. Una rápida mirada sobre la historia de cualquier sociedad revelaría de inmediato que la linealidad y normatividad implicada en esa definición funcionalista de la modernización conduce a imágenes falsas. Por cierto, que la modernización económica y la sociocultural no se acompañan necesariamente es algo que, según nos recuerda Alain Touraine²⁵, fue advertido ya a comienzos de siglo por autores como Max Weber (quien teorizó la modernidad como una diferenciación / racionalización de funciones o esferas) o Karl Polanyi (quien teorizó la progresiva autonomización de lo económico). Pese a ello, una larga tradición modernista vinculó orgánicamente ambos aspectos, como por ejemplo al medir el

²⁵ Alain Touraine, “Actores sociales y modernidad”, en Fernando Calderón (comp.), *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada posmoderna*, CLACSO, Buenos Aires, 1988, p. 175.

desarrollo de las sociedades a partir de un único eje tradicional/moderno; pero según Touraine, semejante concepción de la modernidad como un todo orgánico es ideológica.

Alejándonos de los modelos “orgánicos”, encontramos reflexiones actuales sobre la modernidad que apuntan a la compleja articulación entre las distintas dimensiones envueltas en ella. Renato Ortiz, por ejemplo, distingue, para comprender lo que él llama *modernidad-mundo*, el fenómeno universal de la *globalización* económica y tecnológica, que tiende a homogeneizar pautas organizativas y productivas en todo el planeta, de la disruptiva, heterogénea y fragmentadora *mundialización* de la cultura vehiculizada por la globalización.²⁶ Desde esta concepción, las facetas de la “modernidad-mundo” –es decir, del proceso de inclusión progresiva de todas las formaciones sociales del planeta en una misma “megasociedad”– no son necesariamente coherentes entre sí; las relaciones entre ellas se realizan en contextos específicos diferentes, en sociedades concretas. Según Ortiz, la base material de esta modernidad-mundo es la globalización económica y tecnológica, originada en los países centrales, y su manifestación cultural es una cultura mundializada que, si por un lado configura un “patrón civilizatorio” universal, por el otro es desigual y diferenciada de acuerdo con las particularidades de cada formación social. Esto quiere decir que es posible identificar, dentro del proceso general de formación de la modernidad-mundo iniciado con la expansión militar y mercantil europea del siglo XV, los modos específicos en que distintas partes concretas del globo se vieron involucradas en ese proceso. Este trabajo parte de la premisa según la cual cada uno de esos modos específicos constituye un proceso específico de modernización, en el sentido de que se trata en cada caso de una formación social determinada que se incorpora al proceso general de la modernidad mundo.

Esto significa pues que no hay modos “correctos” o “normales” de modernización; la modernización de una sociedad histórica determinada no obedece a un plan prefijado ni sigue caminos iguales en todas partes; es un proceso complejo, conflictivo y abierto. Uno de los objetivos de este estudio consiste precisamente en iluminar comparativamente ciertos contrastes en la modernización de dos ciudades en muchos aspectos similares, como Rio de Janeiro y Buenos Aires (se trata en ambos casos de ciudades capitales de espacios periféricos abiertos a un mismo proceso de integración a los flujos mundiales de inversiones, población y

²⁶ Renato Ortiz, “Introducción”, en *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1996.

formas de organización social y económica), pero que configuraron formas culturales diferentes y originales.

Utilizaremos pues el término *modernización* en el sentido de la modernidad-mundo de Ortiz, es decir, para referirnos a nuestras dos ciudades teniendo en cuenta la articulación entre la difusión de pautas materiales y simbólicas del mundo desarrollado (tecnologías de producción y consumo, formas urbanísticas, imágenes de la vida, de la sociedad, del individuo y del futuro, etc.), por un lado, y por el otro la elaboración colectiva de formas culturales (específicamente, musicales) nuevas, cuyo contenido específico de modernidad, su sentimentalidad, es el que intentaremos desentrañar.

Quien se ocupó de sentar las bases para una conceptualización general de la modernidad centrada en la experiencia personal fue Marshall Berman²⁷, con su distinción entre *modernización*, *modernismo* y *modernidad*.

“Modernización” designa para Berman los procesos simultáneos y retroalimentados de expansión del mercado capitalista mundial, urbanización, avance científico y tecnológico aplicado a la producción y a la vida cotidiana, expansión de las burocracias estatales, alteraciones demográficas producidas por el desplazamiento de personas a escala masiva, surgimiento de mercados de consumo y sistemas de comunicación de masas, nuevos actores y clases sociales. El “modernismo” son las ideas, valores y visiones elaboradas por quienes viven la modernización e intentan otorgarle algún sentido a su curso, y por ello puede hablarse de modernismo en las artes, el urbanismo o la política. Y finalmente “modernidad” es la experiencia subjetiva de la dialéctica entre modernización y modernismo. Esa *experiencia*, según Berman, atravesó varias etapas. Entre los siglos XVI y XVIII es una experiencia nueva y balbuceante; desde las revoluciones de finales del siglo XVIII, y durante el siglo XIX, esa experiencia se consolida y adquiere un vocabulario más preciso, surgiendo los conceptos de modernización y modernismo; durante el siglo XX, la modernización es tan explosiva que la experiencia de la modernidad se radicaliza y, pese a los avances brillantes del modernismo en el arte y la ciencia, se fragmenta en múltiples pedazos, tantos como la multiplicidad de lenguajes y experiencias posibles en la vida actual.

²⁷ *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1988 [Simon and Schuster, New York, 1982].

Bajo estos tres conceptos, Berman propone una suerte de teoría general de la modernidad, pues en su libro conecta las afinidades de la modernidad a través de siglos y ciudades diferentes, de la tragedia de Fausto a las autopistas de Brooklyn. Volvemos, por otra vía, al planteo de Ortiz: un fenómeno histórico de vasta magnitud cuyas diferencias internas no alcanzan a desmentir la imagen global, o dicho de otro modo, un proceso general hecho de una multiplicidad de experiencias singulares. Pero lo interesante del planteo de Berman son las características esenciales que atribuye a la experiencia de la modernidad, pues proporcionan un marco que hace posible la comparación entre experiencias concretas diversas.

¿Cuál es esa nota común de la experiencia moderna, aquella que podemos encontrar en cada caso particular de modernización? Según Berman, es la sensación de que “todo lo sólido se desvanece en el aire” –la fórmula es del *Manifiesto Comunista* de Karl Marx–, esto es, la percepción de la precariedad del entorno en que los hombres y mujeres modernos desenvolvemos nuestras vidas. Se trata de una experiencia esencialmente paradójica, porque esa precariedad posibilita por un lado la creatividad, el desarrollo y el crecimiento personal y colectivo, y por el otro se muestra como desorientación, vacío de sentido y amenaza a la propia integridad e identidad. Esta percepción ambivalente de la vida es para Berman el núcleo de la experiencia moderna, su denominador común, que en cada contexto social e histórico articula contenidos específicos.

La otra característica inherente a la experiencia de la modernidad es que es esencialmente urbana, y es quizá la obra de Georg Simmel una de las más expresivas de esta experiencia. En un breve ensayo de 1903 acerca de “la vida del espíritu” en la ciudad de Berlín²⁸, el sociólogo alemán planteaba que la división del trabajo y el predominio de los “mecanismos técnicos-sociales” por sobre las voliciones de la subjetividad individual, determinan el desarrollo, en la gran urbe moderna, de una serie de adaptaciones de los individuos al medio social que no existían en la vida “premoderna”. Estas adaptaciones configurarían determinadas “condiciones psicológicas” que se manifiestan tanto a quien observa simplemente el tráfico callejero como a quien registra la multiplicidad de las formas de la vida profesional, económica o social. Las “condiciones psicológicas” son adaptaciones anímicas, psíquicas y sensoriales a las vicisitudes de la vida urbana, y para Simmel, la base

²⁸ Georg Simmel, “Las grandes urbes y la vida del espíritu”, 1903, varias traducciones.

empírica de una teoría de la subjetividad moderna. Detengámonos un momento en las proposiciones de Simmel.

El ritmo de la vida moderna intensifica la sucesión de impresiones externas al individuo, de manera tal que exceden su capacidad de interiorizarlas y armonizarlas subjetivamente. Por eso la conciencia moderna se adapta a una necesaria acentuación del presente, con todo lo que ello tiene de variable y novedoso: es el tiempo de la moda, de la impresión fugaz, de la rápida aglomeración de imágenes cambiantes, el que determina la conciencia subjetiva del *urbanita*. En este sentido Simmel también concibe a la ciudad moderna como un espacio *físico* y a la vez *sociológico*²⁹ en el que la mayor proximidad física se corresponde con la mayor distancia sociológica. El distanciamiento básico consiste en la intelectualización de las relaciones de los individuos entre sí y con respecto a las cosas, que contrasta con los impulsos sensibles, instintivos, creativos y particularizados que caracterizan la vida anímica de las sociedades pequeñas e incluso de las grandes urbes precapitalistas. Esta intelectualización se evidencia en la preeminencia del pensamiento abstracto y la racionalidad calculadora -y por lo tanto igualadora, niveladora- en la aprehensión individual de los fenómenos exteriores a la conciencia. El predominio del *entendimiento* supone así la regulación de la vida social y espiritual de acuerdo a parámetros objetivos supraindividuales. La “indolencia”, la “reserva”, la “antipatía” y la “desconfianza” pasan a caracterizar los rasgos básicos de las relaciones sociales, debido a la imposibilidad psíquica del individuo para corresponderse armónicamente con cada estímulo recibido desde el exterior.

La naturaleza nociva de este tipo de configuraciones sociales para con la vida anímica individual no implica, como podría suponerse, un cuadro de esquizofrenia social, ni una enajenación disociadora de los individuos que se ven compelidos a diluir su capacidad volitiva frente a la hipertrofia de su entendimiento. No: estamos en presencia, argumenta Simmel, de una “configuración vital urbana”, de la “esencia espiritual de la gran ciudad”, es decir, de una forma particular e histórica de *socialización* de los individuos cuyo atributo primordial es la libertad. Libertad que existió en las ciudades premodernas (recordemos la normativa medieval según la cual “el aire de la ciudad hace libre”), pero que se limitaba necesariamente a causa de la estrechez de los círculos concéntricos familiares, gremiales, religiosos y jerárquicos que

²⁹ Georg Simmel, “Disgresión sobre la limitación social”, en *Sociología*, varias ediciones.

contenían al individuo. En la gran ciudad moderna, la libertad se manifiesta en el contraste existente entre la proximidad física de millones de individuos y su extrema distancia "espiritual". Esto quiere decir que la capacidad individual de orientar la propia vida no encuentra límites en el marco de la gran ciudad moderna, precisamente a causa de la impersonalidad que gobierna las relaciones entre las personas. Aquí está el elemento *trágico* de la cultura según Simmel: la libertad más radical es producto del despojamiento más absoluto. Más tarde Walter Benjamin propondría bajo la figura del *flâneur* la capacidad, por parte del individuo, de construir un orden subjetivo, de leer a su manera la multiplicidad de símbolos y relaciones físicas y sociológicas que se tejen en la ciudad moderna. A esto se refiere Simmel cuando, al constatar la preeminencia de los sistemas objetivados del derecho, la economía, el arte, el lenguaje y la técnica propios de la cultura moderna, no excluye sin embargo la posibilidad de "existencias soberanas" en la ciudad.

Cabe leer estas definiciones como programa inspirador más que como constatación empírica, pues el desamparo y la libertad del sujeto en la máquina racional de la ciudad moderna nunca es tal: la vidas personales, incluso en la más tecnologizada de las urbes, se construyen mediante una infinidad de lazos culturales heredados y contruidos, mediante una reelaboración colectiva de formas de sociabilidad, valoración y acción que no provienen de los mecanismos normativos abstractos sino de procesos culturales de larga data que proveen las herramientas para el mundo vital del urbanita. Pero si nos valemos de la mirada simmeliana es para llamar la atención sobre la profundidad de las transformaciones de la vida en un contexto de modernización (en el sentido de Berman) urbana. Son esas características planteadas por Simmel las que estimularon alrededor de comienzos del cambio del siglo XIX al XX la emergencia de estructuras del sentimiento novedosas en las diferentes ciudades del mundo que iniciaron entonces su proceso de conversión en metrópolis cosmopolitas.

Llegados a este punto, es preciso interrogarnos sobre la naturaleza específica de la modernidad en las ciudades latinoamericanas.

3 Latinoamérica como modernidad periférica

Latinoamérica fue bautizada por Alain Rouquié como *extremo occidente*³⁰, pues su historia se confunde con la de la modernidad europea y su propia complejidad es el resultado, expresivamente exagerado, de las tensiones enfrentadas por la modernidad a escala mundial. Por ello en América Latina el sentido de lo moderno y de la modernidad adquirió rasgos específicos. En la medida en que tanto *América* como *Latina* son nombres europeos³¹, el debate sobre la modernidad latinoamericana se confunde con la historia de la construcción de la identidad latinoamericana en relación con Europa, y con la historia de los diversos proyectos políticos y culturales que buscaron trazarle un rumbo a los países que la componen. Una larga y compleja tradición intelectual pensó la modernidad latinoamericana con el prisma de la *modernización*, entendida como el proceso mediante el cual las sociedades latinoamericanas adoptaron de Europa, y luego de los Estados Unidos, patrones de organización económica y tecnológica, pautas jurídicas, políticas y constitucionales, formas de organización del espacio urbano y de la sociabilidad, así como sistemas de producción, distribución y consumo de bienes culturales. La historia del concepto de modernización en América Latina es, pues, la historia de los debates acerca de cómo interpretar, explicar y por lo tanto corregir, los desfases producidos a lo largo del tiempo entre el modelo a seguir y la experiencia concreta de su adopción. Desde este punto de vista, el sentido de modernidad contenido en el concepto de modernización es el de un proyecto racional de progreso orientado hacia un futuro prefigurado en las sociedades más avanzadas.

Pero si, como vimos, la modernidad no obedece a un *telos* coherente y orgánico, su sentido se complejiza aún más en sociedades como las latinoamericanas, donde ciertos problemas se revelan más complejos que en las sociedades desarrolladas del norte: por ejemplo, la articulación entre lo local y lo universal; la coexistencia de elementos “tradicionales” y “modernos”; los contrastes entre la integración mercantil y la integración cultural con el sistema mundial; el sincretismo urbano y rural; la coexistencia de la modernidad

³⁰ Alain Rouquié, *Extremo Occidente. Introducción a América Latina*, Emecé, Buenos Aires, 1990 [ed. orig. 1987].

³¹ La palabra “América” fue escrita por primera vez sobre un mapa en 1504 en el escritorio del cartógrafo Martin Waldseemüller en la Lorena francesa; la expresión América “Latina” fue utilizada por los ideólogos de Napoleón III en 1860 para justificar sus pretensiones imperialistas en México.

como *proyecto* copiado de otras experiencias junto a *identidades* surgidas de la reelaboración local de mitos; o la extrema pluralidad cultural en un mismo espacio social.

Fueron las ciudades los espacios en los que esas complejidades se hicieron más evidentes, permitiendo por ejemplo a José Luis Romero pensar la historia de América Latina a partir de sus ciudades y de las ideas que surgieron en ellas para proyectar el futuro.³² Adrián Gorelik va más allá en ese mismo sendero e invierte la conceptualización de Marshall Berman al afirmar que “en América, la modernidad fue un camino para llegar a la modernización, no su consecuencia”, y que la ciudad en América fue precisamente el medio para “inventar la modernidad”;

Así fue concebida durante la Colonia, primero, para situar los enclaves a partir de los cuales producir el territorio de modo moderno; en las repúblicas independientes, después, para imaginar en esos territorios las naciones y los Estados a imagen y semejanza de la ciudad y de su ciudadanía; en los procesos de desarrollo, hace tan poco tiempo, para usarla como “polo” a partir del cual se expanda la modernidad, restituyendo el continuo rural-urbano según sus parámetros, esto es, dirigidos para producir hombres social, cultural y políticamente modernos.³³

Esto que es cierto desde el punto de vista de las élites que proyectaron el desarrollo urbano de América Latina en sus distintas épocas, no lo es tanto desde el punto de vista de los sectores populares del siglo XX, pues para ellos la modernidad sí fue, en gran medida, una consecuencia directa de la modernización técnica y económica; más adelante discutiremos esta rica perspectiva a partir del análisis específico del tango en el proceso de metropolización.

Para dar cuenta de las ambigüedades que presenta la modernidad en ciudades latinoamericanas como Buenos Aires, Beatriz Sarlo propuso el concepto de “modernidad periférica”³⁴. La formación cultural de Buenos Aires desde finales del siglo XIX hasta casi mediados del siglo XX, fruto de la confluencia de la inmigración masiva y la expansión de la

³² José Luis Romero, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1986 [ed. orig. 1976].

³³ Adrián Gorelik, “O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização”, en Wander Melo Miranda (org.), *Narrativas da Modernidade*, ed. Autêntica, Belo Horizonte, 1999, pp. 55-56.

³⁴ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.

urbanización, de la alfabetización y del mercado de consumo, se tradujo, según Sarlo, en una “cultura de mezcla” cuyos contenidos modernos no fueron exactamente los mismos que los de las sociedades de las que provino su impulso. Si bien Sarlo estudia ciertas producciones intelectuales, políticas y artísticas, la idea de *modernidad periférica* da cuenta no solamente de las características de esa producción, sino también de las de ese marco de modernización urbana y mezcla cultural de los años 20 y 30 que la posibilitó. Inspirándose en las contradicciones que Marshall Berman y Karl Schorske detectaron en las ciudades centrales del modernismo como París, Nueva York o Viena, Sarlo define la pintura de Xul Solar y la cultura de los intelectuales porteños de la época –“modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador, criollismo y vanguardia”– dando cuenta, a la vez, de las tensiones universales de la experiencia moderna y de cierto desplazamiento o deformación que esas tensiones sufren en un ámbito periférico.

En el caso de los sectores populares urbanos de Rio de Janeiro y Buenos Aires, esas tensiones pueden ser iluminadas mediante el análisis del tango y del samba. Para ello estableceremos una serie de variables analíticas, que presentamos ahora sintéticamente y que desarrollaremos en los siguientes capítulos.

En primer lugar, contra el telón de fondo de expansión urbana y tecnificación de la vida, tenemos en ambos casos un proceso intenso de individualización. La modernización de las dos ciudades obligó a cada uno de sus habitantes a construir una personalidad crecientemente autónoma respecto de las esferas que antes los contenían. Tanto para los sectores populares tradicionales de ambas ciudades, como para los “hombres nuevos” que llegaron a ellas desde espacios rurales y para los hijos de las comunidades étnicas arraigadas más o menos recientemente, el ritmo y el estilo de la vida en esas ciudades se transformó, intensificando, con desigual énfasis, la amenaza y la realidad de la ruptura con los mundos tradicionales (familia, religión, comunidad étnica, y en muchos casos, clase social), posibilitando y exigiendo visiones autónomas acerca del yo y del mundo.

En segundo lugar, como esa desestructuración de las esferas tradicionales nunca es completa ni se da en el vacío, los individuos se vieron obligados a negociar identidades viejas y nuevas, y frente a la ruptura de lazos se encargaron de forjar nuevos. Estas invenciones, dado el contexto en que se dieron y los objetivos que perseguían, fueron intrínsecamente modernas.

Nos referimos a formas novedosas de asociación (de la biblioteca popular al club de fútbol), pensamiento (anarquismo, nacionalismo, tradicionalismo, modernismo) y también, lo que más nos interesa aquí, de arte y consumo cultural.

Y en tercer lugar, fue precisamente la difusión y consolidación del mercado como mecanismo de articulación social lo que transformó radicalmente la circulación de símbolos, imágenes y expectativas, modificando los rasgos de la cultura de los sectores populares. El surgimiento del tango y del samba como músicas “masivas” representa la vinculación entre esa cultura y el mercado de consumo, y un espacio de tramitación simbólica de las características que asumió la vida en ambas ciudades.

4 La música popular y la experiencia de la modernidad periférica

En toda cultura histórica, la música popular refleja a la vez elementos de la tradición y del presente. La particularidad de la música popular en el siglo XX es doble: por un lado, su producción, difusión y consumo se realiza en buena medida a través del mercado³⁵, lo cual modifica radicalmente las fronteras territoriales y de clase que enmarcaban a la música popular en todas las épocas anteriores. Y por el otro, la música popular del siglo XX en casi todo el globo se desarrolló en el marco de la construcción de culturas nacionales. Detengámonos en estos dos aspectos.

Las tecnologías de la comunicación moderna y la vastedad de los desplazamientos poblacionales posibilitaron desde comienzos de siglo un ritmo acelerado de hibridaciones de músicas originadas en regiones diferentes de un mismo país y en diferentes países. La progresiva industrialización de la producción, distribución y consumo de música popular tuvo como consecuencia una redefinición de los públicos de la música popular, alterando a menudo las adscripciones tradicionales de clase de cada música. En ese contexto, las políticas de nacionalización de la cultura popular por parte de los nacientes Estados nacionales de la

³⁵ Cf. Celia Colista y Glenn Leshner, “Traveling music: following the path of music through the global market”, en *Critical studies in mass communication*, nro.15, junio 1998, pp. 181-194.

periferia introdujeron nuevos significados y jerarquías en el mundo de la música popular, que de este modo perdió la autonomía y la marginalidad de épocas anteriores y se insertó en un marco más vasto y complejo de significaciones culturales.

El papel de la música popular en las construcción de culturas nacionales ha sido abordado recientemente para el caso brasileño y argentino por Florencia Garramuño, quien ha analizado cómo el tango y el samba fueron una arena de negociaciones simbólicas donde se articuló la multiplicidad de diferencias (de clase, género, región, etc.) que constituían hacia el primer tercio del siglo XX la cultura argentina y brasileña. Volveremos luego sobre estas investigaciones.

En el caso de los países que nos conciernen, como en tantos otros, estos fenómenos se desarrollaron en una triple tensión entre músicas locales –la música de ciertas áreas y de ciertos sectores sociales de Rio de Janeiro y Buenos Aires–, formación de mercados nacionales –esto es, la construcción de las hasta entonces inexistentes culturas “argentina” y “brasileña”– y articulación con un mercado internacional de entretenimientos –dominado por las compañías norteamericanas que organizaban crecientemente a nivel mundial la producción discográfica y cinematográfica–. Esta triple tensión es específicamente periférica. En los Estados Unidos, por ejemplo, la industria cultural y el mercado ampliado del ocio surgieron antes de 1914, acompañando y difundiendo desde sus orígenes la evolución de la música popular urbana –en este caso, el jazz–; en Inglaterra, el arribo masivo de las compañías norteamericanas de música y espectáculos después de la Primera Guerra Mundial se dió sobre la base de una industria del espectáculo de música popular existente desde finales del siglo XIX –un circuito nacional y transnacional ya desarrollado de locales y teatros, agencias de artistas, etc.³⁶–. En países como Argentina y Brasil, en cambio, los mercados de música popular se formaron algo más tardíamente, también en contextos de urbanización, pero articulados con la nacionalización de los sectores populares y medios y con un mercado internacional ya consolidado que imponía desde afuera reglas y formatos. El carácter periférico del tango y del samba puede observarse en la legitimación externa (verbigracia, el mercado latinoamericano dominado por las discográficas norteamericanas, y el circuito europeo de

³⁶ Eric Hobsbawm, “El jazz llega a Europa”, en *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, Crítica, Barcelona, 1999, pp. 241-250. [Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1998].

espectáculos exóticos) que ambos requirieron para consolidarse como músicas populares nacionales.

Este patrón periférico de consolidación de músicas populares modernas es análogo al de la difusión global de la novela moderna. Comparando el surgimiento de literaturas modernas en países tan diferentes como Brasil, la India, Turquía y Japón, Franco Moretti arguye que

en las culturas que pertenecen a la periferia del sistema literario (lo que quiere decir casi todas las culturas, dentro y fuera de Europa), la novela contemporánea surge primeramente, no como una innovación autónoma, sino como un compromiso entre la influencia formal occidental (por regla general francesa o inglesa) y los materiales locales.³⁷

Del mismo modo, la música popular moderna de los países periféricos surge como un compromiso entre materiales musicales y poéticos surgidos de tradiciones y experiencias locales, por un lado, y formas de producción, distribución y consumo musical generadas por el mercado internacional.

¿Qué es pues *moderno* en relación con la música popular? Llamamos música popular moderna a las tradiciones musicales populares —es decir, producidas y/o consumidas por las mayorías de una sociedad—, surgidas en un medio socio-cultural atravesado por medios masivos de comunicación, o que siendo anteriores a la difusión de la industrias culturales del siglo XX (la tecnología discográfica, de la radio y el cine), su penetración por ellas las modificó sustancialmente; a tradiciones musicales populares marcadas por lo que Marshall Berman denominó “la experiencia de la modernidad”. Si en esta definición pareciera otorgarse un peso determinante a la tecnología mediática del siglo XX —porque permitió la construcción de audiencias distantes, capaces de compartir consumos culturales en constante renovación originados en un marco más amplio que el de las comunidades locales—, en realidad son las estructuras de sentimiento vehiculizadas por ella las que imprimen el sentido de *modernas* a esas músicas populares. Las nuevas tecnologías habilitaron un mercado que articuló las pautas

³⁷ Franco Moretti, “Coyunturas de la literatura mundial”, en *New Left Review*, edición castellana, nro.3, Julio/Agosto de 2000, p. 68.

iniciales de los programas de radio, de las revistas de circulación masiva, de la programación cinematográfica. Pero eran los actores del mercado –managers, artistas y toda clase de mediadores culturales- quienes conocían los gustos y hábitos de los consumidores, y quienes los articulaban con las necesidades de expansión de las empresas, que con sus anuncios e inversiones sostenían la radiofonía, la industria editorial, cinematográfica y fonográfica.

La penetración de los medios de comunicación modernos en la vida social a lo largo del siglo XX formó parte, como hemos señalado, de un proceso más general de urbanización, nacionalización e integración al mercado de consumo de poblaciones antes relegadas a marcos locales de sociabilidad. Si las músicas populares ocuparon buena parte del nuevo espacio simbólico habilitado por esos medios, cabe suponer que ello se debió a que, por un lado, a que esas músicas reforzaban imágenes del mundo anterior a esos procesos de cambio, y por el otro, a que su poética y sus elementos performativos volvían inteligibles los rasgos de la novedosa vida urbana que debían enfrentar día a día sus consumidores.

Capítulo 2

Rio de Janeiro y Buenos Aires

Modernización urbana y cultura popular

Nuestra exploración de Buenos Aires y Rio de Janeiro debería seguir la definición de Néstor García Canclini, según la cual la ciudad latinoamericana es abordada de diferentes maneras de acuerdo con la escala de observación: los antropólogos ingresan a pie desde los márgenes, los sociólogos en automóvil por las autopistas, los comunicólogos en avión, mientras los historiadores, más que entrar, salimos de ella, comenzando en el centro histórico y acompañando el crecimiento urbano hasta los suburbios más recientes.³⁸ Bien señala Canclini que en la ciudad latinoamericana actual el centro ya no está en el pasado, sino en una particular articulación de temporalidades (la feria indígena en la esquina del shopping, en la que conviven curanderos y pasacassetes) y redes (locales, regionales, nacionales y globales). Pero nuestro objetivo son ciudades de comienzos de siglo XX, cuyos rasgos eran más inteligibles que hoy en una caminata desde el centro histórico hacia el área metropolitana en formación.

1 *Cidade Maravilhosa*

La mayor parte de los 700.000 habitantes de Rio de Janeiro en 1900 estaba constituida por población negra tanto nativa de la ciudad como proveniente del Valle de Paraíba, región cafetera en declive frente a la expansión del área cultivable de San Pablo, y de las áreas decaídas del nordeste de la antigua colonia portuguesa. Durante el siglo que terminaba, y especialmente desde la abolición de la esclavitud en 1888, ex-esclavos y descendientes de esclavos migraron a Rio y se hacinaron en los antiguos caserones del centro, trabajando en

³⁸ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1989, p. 16.

actividades portuarias. El siglo XX comenzó en Rio de Janeiro con una batería de medidas de saneamiento, ordenamiento y construcción que transformaron el aspecto y la distribución social y geográfica de los habitantes de la capital de la República.³⁹ Desde el punto de vista de las autoridades, y del equipo de técnicos convocado por el Presidente para modernizar la ciudad, la población pobre de la zona portuaria y céntrica constituía una amenaza al orden, la salubridad pública y la imagen de la nación. Ya las primeras autoridades republicanas habían prohibido rituales y costumbres como la *capoeira* y otras ceremonias, danzas y cantos religiosos, “associadas pelas manifestações rítmicas com as tradições negras e, portanto, com a feitiçaria e a imoralidade”. Pero ahora se encaraba una reforma integral de la ciudad.

Las tareas de modernización del puerto (a cargo del ingeniero Lauro Müller), saneamiento de la ciudad (en manos del médico sanitarista Oswaldo Cruz) y reurbanización (dirigidas por el ingeniero urbanista Pereira Passos, ex-acompañante del Barón de Haussmann en su remodelamiento de París) contaban con inmunidad judicial para su ejecución, lo cual les facilitó la demolición de buena parte del casco histórico y la consecuente expulsión de sus moradores, que se trasladaron a las laderas de los morros de la ciudad construyendo miserables chabolas con materiales rescatados de las demoliciones, dando origen a las *favelas*. En el centro las obras de Pereira Passos incrementaron el hacinamiento en hoteles, *zungas* y *cortiços*, dando lugar a una campaña estatal de vacunación por la cual los médicos visitantes, acompañados de efectivos policiales, podían decretar la evacuación de una casa y su demolición, sin indemnización a sus moradores. Esto desató en 1904 un levantamiento civil que pasó a la historia como “la revuelta de la vacuna”, durante la cual los habitantes pobres de la ciudad desafiaron por la fuerza sucesivamente a los visitantes, la policía, los bomberos, el ejército, la armada y milicias de los estados limítrofes, hasta que la acción conjunta todas esas fuerzas logró someter a los revoltosos. La represión posterior desterró del centro a toda la población que no podía probar un empleo y una residencia fija, reforzando la tendencia de crecimiento de las *favelas*.⁴⁰

³⁹ Cf. Nicolau Sevcenko, “Introdução”, en AAVV, *História da vida privada no Brasil*, tomo 3, pp. 7-48, y Boris Fausto, “Estructura social y política de la Primera República”, en Leslie Bethell (ed.) *Historia de América Latina*, Vol. X, Cambridge University Press, Crítica, Barcelona, 1996.

⁴⁰ Nicolau Sevcenko, *op. cit.*, pp-23-26. Sevcenko, Fausto y otros autores establecen una relación entre esta revuelta y otras rurales, como la revuelta y masacre de Canudos, como casos de resistencia popular a las consecuencias del reordenamiento espacial, cultural, político y socio-económico impulsado por las élites republicanas. Cf. José Murilo de Carvalho, *Os bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*,

El puerto se modernizó para permitir un flujo mayor de navíos de mayor calado, consolidándose como el tercer puerto americano sobre el Atlántico detrás de Nueva York y Buenos Aires, y el centro se convirtió, en torno a la nueva Avenida Central, en un escenario de capital europea, donde se desarrolló a partir de entonces la sociabilidad de los sectores burgueses de la ciudad.

¿Cómo era la nueva ciudad que emergió de esas demoliciones y desplazamientos poblacionales? Visitemos la capital brasileña en 1922 llevando en la mano la *Guía Artístico do Rio de Janeiro*⁴¹ (*Artistic guide of Rio de Janeiro*) que un estudio fotográfico de la ciudad confeccionó en modo bilingüe –portugués e inglés, desde luego- para sus visitantes.

En la “Breve noticia” del comienzo⁴², Rio de Janeiro es directamente presentada como “a cidade mais bella (sic) do mundo”, debido a la feliz combinación de sus bellezas naturales (la bahía con sus islas, ensenadas y montañas) y sus rasgos de “grande cidade moderna”, fruto tanto de las transformaciones que el “grande prefeito” Pereira Passos realizó en la vieja ciudad colonial convirtiéndola en una ciudad moderna con sus avenidas, calles y edificios, como de las obras del “sabio higienista, dr. Oswaldo Druz”, a quien se deben sus “excelentes” condiciones sanitarias.

La modernidad carioca aparece apabullante en las diversas estadísticas presentadas en la guía: salones de espectáculos (11 teatros, 10 cines en el centro y 29 en los barrios), múltiples revistas modernas (ABC, Achitectura, Careta, Eu sei tudo, Esporte, D. Quixote, Fon-Fon, Ilustração Brasileira, Jornal das moças, Lavoura e criação, Malho, Para todos, Revista Commercial, Revista de Lingua Portuguesa, Revista da semana, Revista do Supremo Tribunal, Selecta, Scena muda, Tico-Tico), alquiler de automóviles, servicio de taxis (“carros providos de pequenas bandeiras de metal, com a inscrição ‘Livre’ e con taxímetros, aos quais se paga a quantia marcada por metro”, “casas de photographia, que vendem artigos para amadores”⁴³, *mensageiros* en bicicleta, teléfonos públicos que se encuentran en hoteles, estaciones y almacenes (en todos los casos la guía explica cómo utilizarlos), *bondes*, horarios y precios de la

Companhia das Letras, São Paulo, 1987, y Jeffrey Nedell, "The *Revolta contra vacina* of 1904: The revolt against 'Modernization' in Belle-Epoque Rio de Janeiro", en S. Arrom y S. Ortoll (eds.), *Riots in the cities: Popular Politics and the Urban Poor in Latin America, 1765-1910*, Scholarly Resources, Wilmington, 1996.

⁴¹ *Guía Artístico do Rio de Janeiro (Artistic guide of Rio de Janeiro)*, ed. bilingüe, Photo Studio Huberti, Rio de Janeiro, 1922.

⁴² *Idem*, pp. 7-18.

⁴³ *Idem*, pp. 177-179.

estrada de Ferro Central do Brasil (servicios común y de lujo) y compañías de navegación. La *Guía* proporciona otras informaciones útiles como los días feriados, el valor de la moneda, y ofrece un “Indicador General” de servicios urbanos, una suerte de guía telefónica actual.⁴⁴

Contando ya con 1.158.000 habitantes –de acuerdo con el censo de 1920-, el crecimiento de la ciudad es narrado como una expansión espontánea, sin plan, por el litoral de la bahía y contorneando los morros centrales que impedían una urbanización continua. La ubicación de las diferentes clases de habitantes es presentada, a su vez, como una consecuencia de la adaptación de la ciudad a su medio natural.

A cidade está naturalmente dividida em duas grandes partes. Podemos considerar *centro* a area comprehendida por uma linha imaginaria que partindo do Passeio Publico, se dirija á Praça da República e depois desça pelas ruas Marechal Floriano Peixoto e do Acre até o mar. É a parte mais movimentada da cidade por estar ahí localizado o alto commercio. A outra parte é constituída por numerosos *bairros*, alguns ainda fóra da barra, como Ipanema, Copacabana, Leine e outros já dentro, também á beira-mar, com: Botafogo, Flamengo, Gloria, Lapa e, do outro lado da parte a que chamamos centro, os da Saúde, Gambôa, S. Christovão. Na parte interna da cidade elles se multiplicam, uns na vasta planicie outros na encosta ou no alto dos môrros e serras.⁴⁵

Esta explicación del crecimiento urbano de Rio de Janeiro es similar a la que pocos años más tarde Sérgio Buarque de Hollanda canonizaría en uno de los más influyentes ensayos de interpretación nacional, *Raízes do Brasil*. En efecto, en 1936 el historiador paulista señalaba

⁴⁴ Abastecimiento (superintendencia)/ Agencias de criados –*International y Predilecta*-/ Agencias telegráficas (5)/ Agencia de Turismo (oficial)/ Aguas y Obras Públicas/ Alfandega/ Almirantazgo/ Archivo nacional/ Arsenal de Guerra/ Arsenal de marina/ Asistencia Municipal/ Asociaciones: 12 Literarias, Científicas y Artísticas/ 5 Cámaras de Comercio, 1 Asociación de empleados de comercio/ 16 Asociaciones Extranjeras/ 6 Asociaciones Instructivas y religiosas/ 9 Asociaciones profesionales –militares, choferes, prensa, funcionarios públicos, etc.-/ 11 clubes recreativos/ 27 Asociaciones deportivas –regatas, tiro, football, baseball, equitación, etc.-/ Asilos y recogimientos (12)/ Bibliotecas (9)/ Bomberos/ Bondes/ Cajas: de amortización, de conversión, económica/ Camara de Diputados/ Cambios, pasajes y “saques”/ Caminho Aereo do Pao de Assucar/ Cartorio de Varas e Pretorias/ Correccionales/ Carceles/ Casas de Diversiones/ Hospitales/ Cementerios/ Colegios/ Consejos municipales/ Conventos/ Cortes/ Correos/ Depositos navales y públicos/ Diques/ Escuelas de comercio, marinería, ejército, grumetes, odontología, farmacia/ Estadística comercial/ Estradas de Ferro/ Facultades/ Hospicios /Hoteles (34)/ Iglesias/ Inspecciones/ Institutos/ Jardines/ Diarios (18)/ Liceos/ Masonería/ Ministerios/ Misiones militares francesas/ Monumentos/ Museos/ Policía/ Telegrafos/ Telefonos.

⁴⁵ *Idem*, pp. 34-35.

que, a diferencia de la creación de ciudades en la América de colonización española, caracterizada por “um ato definido da vontade humana (...) o esforço determinado de vencer e retificar a fantasia caprichosa da paisagem agreste”⁴⁶, la ciudad brasileña creada por los portugueses “não é produto mental, não chega a contradizer o quadro da natureza, e sua silhueta se enlaça na linha da paisagem. Nenhum rigor, nenhum método, nenhuma previdência, sempre esse significativo abandono que exprime a palavra *desleixo*”⁴⁷. Operadores turísticos e historiadores coincidían pues en destacar la adaptación natural de Rio de Janeiro como la característica central de su urbanización.

Sobre esta adaptación de la ciudad a la naturaleza se configuraba la disposición territorial de las clases sociales. Según la guía, “a parte mais abastada da população reside nos bairros de Botafogo, Flamengo, Laranjeiras, Santa Thereza, Leme, Copacabana e Ipanema.”, es decir, la costa sur del litoral y de la Bahía de Guanabara [ver mapa], mientras que “a grande massa da população habita os suburbios e os bairros centraes, como sejam Cidade Nova, que começa após a Praça da República, e S. Christovão, Engenho Velho, Rio Comprido, Fabrica das Chitas, Aldeia Campista, Villa Izabel, Andarahy, etc.”⁴⁸, situadas al norte de las anteriores (ver mapa). La ciudad se expandió desde su núcleo originario hacia el sur y hacia el oeste, “a parte mais abastada” en la primera dirección, y “a grande massa” en la segunda, en dos planicies cercadas irregularmente por el mar y los cerros. “A pesar de possuir muitos môrros, a cidade é plana”⁴⁹, pues al igual que en las otras grandes ciudades americanas, la población se estableció inicialmente en las zonas bajas, y la ocupación masiva de los cerros se desplegó durante el siglo XX al calor de migraciones internas.

En 1922 la ciudad ya es el núcleo de un amplio *hinterland*.

Dispõe de um serviço de viação abundante, o que permite a moradia em bairros afastados do centro, na zona rural, nas ilhas, em Nictheroy (sic), Petropolis, etc. Todas as manhãs e á tarde, após o trabalho, uma verdadeira onda de povo toma os bondes, os

⁴⁶ Sérgio Buarque de Hollanda, *Raízes do Brasil*, Companhia das Letras, 2001, p. 96 [1936].

⁴⁷ *Idem*, p. 110. Si bien Buarque señala que en Rio se ve uno de los escasos esbozos de urbanización “rectangular”, inmediatamente aclara que esta mera adopción de la simetría renacentista nada pudo hacer frente a la preeminencia de la adaptación topográfica en el crecimiento de las ciudades brasileñas.

⁴⁸ *Guía...*, pp. 35-36.

⁴⁹ *Idem*, p. 42.

trens da Estrada de Ferro Central do Brasil, da Leopoldina e as barcas da Cantareira. A população desperta cedo e o movimento vai-se accentuando á medida que esses vehiculos reconduzem os habitantes dos bairros longuinhos.⁵⁰

Esta descripción de la ciudad pinta un cuadro conocido por las grandes capitales europeas desde finales del siglo anterior, a saber: la idea de la ciudad como un inmenso pulmón que se expande y contrae mediante numerosas arterias que permiten la circulación dentro de ella y hacia el exterior. Al igual que en el Londres eduardiano, la intensificación de los desplazamientos corporales individuales permitía consolidar la diferenciación social del espacio y por lo tanto la disminución de los conflictos.⁵¹ De este modo puede comprenderse la coexistencia durante las primeras décadas del siglo XX de dos fenómenos: la construcción de una cultura oligárquica urbana⁵² y de un mundo social “masificado”. Veámos para clarificar este punto cómo se organizan el centro de la ciudad y las zonas decentes de la ciudad según los autores de la guía.

El Centro es descrito como populoso y “commercial”, lleno de actividades. Su eje es la avenida Rio Branco, con sus palacios, teatros, bancos, clubes, diarios y hoteles, uno de los escenarios sociales predilectos por las élites.

O movimento na Avenida Rio Branco e rua do Ouvidor é verdadeiramente notavel. Sobretudo a partir de 4 horas da tarde. São os pontos em que se pode observar a sociedade elegante que ali se vai fazer apreciar. Na Avenida a policia orienta a circulação pela direita, o que facilita muito o movimento.

A cidade toma visivelmente o ar europeu, com a sua vida intensa. Já quasi nada conserva das suas festas tradicionaes e os vestigios que ainda restam pelos suburbios,

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ Cf. Richard Sennet, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Alianza, Madrid, 1997, cap. 10, “Individualismo urbano. El Londres de E. M. Forster” [1994].

⁵² Una cultura oligárquica urbana que incorporaba las novedades europeas, pero heredaba sus rasgos centrales de la deferencia social aristocrática de la época del Imperio. Cf. Jeffrey Nedell, *Belle époque tropical*, Companhia das Letras, São Paulo, 1993.

não interessam mais a massa da população.⁵³ Está neste caso a tradicional festa da Penha, cuja chegada só desperta o entusiasmo do pessoal de serviço doméstico.⁵⁴

La avenida costanera –*beira-mar*- es el paseo público por excelencia. La Avenida Atlántica de Copacabana es la zona sofisticada y moderna: “restaurants, bars, rink de patinação, cafés-concertos e uma instalação de tiro de guerra”⁵⁵ -la playa de Copacabana también es destacada en la guía pues allí se bañó el rey Alberto de Bélgica-. Se recomienda al turista seguir hasta Ipanema, “onde irá ver outros aspectos das nossas praias e outro bairro também novo e intensamente povoado”.⁵⁶ Entre publicidades de hoteles, casa fotográficas, automóviles y otros bienes de consumo conspicuo, se describen paseos públicos verdes que combinan naturaleza, arquitectura y escultura elegantes, así como Museos, el Jardín Botánico y el Zoológico, etc.

¿Cuál es el lugar –discursivo y real- de la cultura popular en esta ciudad moderna y europeizada? Los autores de la guía sostienen que Rio “casi nada conserva” de sus tradiciones populares, ignoradas cada vez más incluso por la *massa*. Esta negación de la cultura popular, y su simétricamente opuesta valorización a partir de los años 30 por parte de las políticas nacionalizadoras del gobierno de Getulio Vargas, constituyeron el prisma a través del cual se pensó la historia cultural brasileña hasta hace muy poco tiempo. Lo popular era visto por las élites brasileñas de comienzos de siglo como un conjunto de tradiciones atávicas, destinadas a perecer bajo el avance del progreso y la modernidad. En la guía de marras, lo popular no es siquiera presentado bajo el prisma del exotismo, entonces tan valorizado por los modernismos europeos: el exotismo brasileño reside aquí en la naturaleza, tema éste heredero de la exaltación romántica de la Nación en el siglo XIX.⁵⁷ De allí que se esconda a la mirada europea –en este caso, turística- todo lo que no armonice con la combinación bellezas tropicales-ciudad moderna.

⁵³ La insistencia en la utilización del término *massa* en una guía turística carioca de 1922 indica la amplia difusión de esta expresión, nacida en el campo conservador europeo de finales del siglo XIX, en el sentido común occidental, mucho antes de arribar a un estatuto conceptual a través de la sociología norteamericana de la década de 1940. Cf. Renato Ortiz, *op. cit.*, pp. 93-94.

⁵⁴ *Guia...*, pp. 42-44.

⁵⁵ *Idem*, p. 66.

⁵⁶ *Idem*, p. 68.

⁵⁷ Cf. José Murilo de Carvalho, “Brasil: nações imaginadas”, en *Pontos e bordados. Escritos de história e política*, UFMG, Belo Horizonte, 1998, en especial pp. 244-245.

Incluso el Carnaval es presentado en su carácter policlasista. En el escenario europeizante del centro, ordenado como vimos por la policía, en el que las élites se solazan junto a su personal doméstico una vez que los transportes alejaron a los trabajadores hacia sus suburbios, irrumpe regularmente el Carnaval:

Ha, entretanto, uma epoca em que a cidade perde a sua physionomia habitual e vibra numa excitação extraordinaria: é durante os tres dias do carnaval. Esta festa, que em outras cidades vai cahindo no esquecimento, parece ter firmado aquí o seu ultimo reducto. O Carnaval interessa a todas as classes. Altos funcionarios, negociantes, empregados do commercio, operarios, pessoal de serviço domestico, todos se divertem na medida de suas posses, pelas ruas, nos bailes, nos prestitos, nos ranchos, etc. Dir-se-ia um triduo de loucura, que perturba a serenidade habitual do carioca. Passada esa vertigem, a cidade volta como por encanto á calma de sempre e o pessoal da limpeza publica apressa-se em apagar os vestigios da borrasca.⁵⁸

Resulta paradójico que se señale a Rio, que junto con Sao Paulo era la ciudad más moderna de Brasil, como “último reducto” de una tradición carnavalesca en vías de extinción en el resto del país. El Carnaval debiera persistir allí donde la modernidad no ha irrumpido, y extinguirse precisamente allí donde ésta resulta dominante. De acuerdo con esta descripción, el Carnaval es por añadidura un fenómeno que desconoce las fronteras internas de una ciudad que, como vimos, crecía diferenciando socialmente su territorio. Interrumpiendo durante tres días la “serenidad habitual del carioca”, aunando a todas las clase sociales, el Carnaval es presentado como un fenómeno natural, cuyos residuos son tratados año a año por el personal de limpieza pública, igual que los de las inundaciones provocadas por la crecida del mar debido a las lluvias, como claramente ilustran las fotografías que acompañan la explicación.

⁵⁸ *Guia...*, pp. 44-45.

2 El carnaval y las mediaciones culturales

Pero el carnaval no era una calamidad climática. Este ritual colectivo no se extinguió al ritmo de la modernización, como esperaban los modernizadores, sino que se adaptó, complejizándose, al calor de las transformaciones urbanas. Persistió bajo la monarquía, la República y luego bajo los experimentos políticos de Vargas entre 1930 y 1945, integrándose en el centro de una mitología nacionalista que debe su fortaleza, como toda mitología nacionalista, a su capacidad de integrar los anhelos populares en un gran relato colectivo que explica el tiempo y el sentido de la vida social. Esta fuerza mitológica es un indicador de su importancia para el análisis de la cultura popular. Entraremos por un momento al carnaval no a través de sus mitos, sino de los modos concretos en que lo practicaban las clases populares de la ciudad.

El carnaval de Rio de Janeiro es una celebración que involucra diferentes prácticas al mismo tiempo, y sus reglas fueron cambiando, siendo disputadas a lo largo de la historia por las clases populares, los funcionarios estatales y las clases altas. En *Ecos da Folia*, Maria Clementina Pereira Cunha estudia la prensa carioca de hace un siglo y describe y analiza las transformaciones del carnaval durante buena parte del siglo XIX y comienzos del XX⁵⁹. Las fuentes que investigó indican una confrontación entre las clases “decentes” y las bajas por el control del espacio público durante los días del carnaval, y una permanente tensión entre las reglas que la policía intentaba imponer a los pobres en los festejos y las innovaciones prácticas con las que éstos persistían en ocupar las calles. Bajo el Imperio (1822-1889), el carnaval tuvo dos formas básicas. Inicialmente, el *entrudo*, un conjunto 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 liberales 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

⁵⁹ Maria Clementina Pereira Cunha, *Ecos da Folia. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*, Companhia das Letras, San Pablo, 2001. Este apartado sobre el carnaval carioca sigue puntualmente su análisis.

transportaban la crítica política y de costumbres”⁶⁰, con el propósito de “civilizar” el carnaval e imponer, en el terreno de la principal festividad, el progreso frente a las viejas formas de divertirse.

Con sus clivajes internos, se trataba de una celebración multclasista. 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 “*pilheria fina de salão*” se resguardaba de la “*molhaçada ruda e inculta*” y de los espontáneos *charivaris* mediante los cuales se solazaban los miembros bajos de la sociedad carioca. La prensa indujo esta separación en la opinión pública considerando al disfraz como sinónimo de glamour cuando era utilizado por la buena sociedad, y una señal de peligro cuando la calle era ocupada por las clases populares. El mercado y la política municipal consolidaron esa distinción: las casas comerciales proveyeron 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, hasta el extremo de, por ejemplo, modificar el calendario: en 1892 por orden del mencionado alcalde Pereira Passos, el carnaval se celebró en julio, con el argumento de 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 brasileña. La cantidad de detenciones y encarcelamientos durante el carnaval creció notablemente en el pasaje del Imperio a la República, 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. Estaba en juego el fin del dominio señorial y la defensa de las jerarquías tradicionales en un mundo político posesclavista y republicano que formalmente las denegaba y en un mundo socioeconómico en plena modernización.

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 adoptada indistintamente por hombres y mujeres y por ricos y pobres; el disfraz de diablo, de origen

⁶⁰ *Idem*, p. 23. Mi traducción.

popular, llegó del mismo modo 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, terreno común de un teatro social cada vez más complejo.

Entre 1890 y 1920 aproximadamente, el modelo organizativo de las Grandes Sociedades se difundió entre las cada vez más heterogéneas clases populares, bajo la forma predominante de *ranchos* y *cordones* que comenzaron a desplazar en importancia a los agrupamientos más antiguos como los *zé-pereiras* y los *cucumbis*. Ya no se trataba del “jacobinismo de clase media” que había llevado en 1850 a jóvenes ilustrados a crear asociaciones carnavalescas, ni de la arcaica espontaneidad plebeya de las bandas de *avulsos* (personas sueltas) sino del pueblo bajo de la ciudad que encontraba en el asociacionismo una vía para ocupar las calles contando con la aprobación policial. Las dos formas principales de esta agremiación, *ranchos* y los *cordones*, fueron inicialmente percibidas como indiferenciadas y negativas por los cronistas de la época, 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 eran más sofisticados, en tanto 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*. La actuación de los ranchos durante el carnaval se desarrollaba alrededor de un *enredo* temático (como en el carnaval oficial actual) 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 garantizaba el ritmo de la percusión. La composición social de ranchos y cordones era la misma, a juzgar por las fotografías de la

época: trabajadores negros y pobres. 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 cordones 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”⁶¹. Ese año el carnaval carioca tuvo su centro en la flamante Avenida Central, símbolo del progreso republicano, obra de Pereira Passos. La aceptación de los ranchos y el rechazo a los cordones indicaría una tensión en la opinión pública burguesa respecto de la ocupación de la ciudad por parte de las clases bajas en el momento en que ésta se está modernizando.

¿Cómo ocupaban la ciudad las personas comunes durante el carnaval? Pereira Cunha organizó la información disponible respecto de las variaciones en la composición de los grupos carnavalescos entre el período 1901-1910 y 1911-1920.⁶² Entre el primero y el segundo, desaparecen los *cucumbis* y son escasísimos los *blocos*, esto es, las formas más “primitivas” y menos “sofisticadas” de agremiación de festejantes. Los *cordões* caen del 42% al 12%, mientras los *ranchos* pasan del 20% al 45%. Mientras tanto las *sociedades*, integradas por las clases medias y altas, pasan del 7 al 19%. Las agrupaciones que Pereira Cunha califica como *indeterminadas* representan un 34% y un 21% respectivamente, indicando probablemente una masa de decenas de grupos cuya forma era un híbrido de las asociaciones mencionadas. Heterogeneidad y transformación entre los sectores populares parecerían las notas dominantes durante las dos primeras décadas del siglo en el carnaval carioca.

¿Cómo se distribuían estos grupos en la ciudad? Para el período 1901-1910, Pereira Cunha enumera 360 grupos, 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 negros e inmigrantes pobres, incluida la *diáspora baiana*, se localizaba el 37% de las agremiaciones de la ciudad, y entre ellas predominaban los cordones.

⁶¹ *Idem*, p. 347, nota 14.

⁶² *Idem*, p. 163.

También predominaban los cordones en las parroquias más alejadas del centro, de población pobre y 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, esto es, barrios como Botafogo y Catete, que albergaban a las clases altas, había casi tantos ranchos como cordones, mientras que en las parroquias de Candelária, Sacramento, São José y Santo Antônio, esto es, el corazón bohemio del viejo centro de la ciudad, prácticamente no había ranchos, y había más sociedades que cordones (la única zona en que éstos no predominaban). En general, las sociedades se concentraban en las partes bajas, mientras que en los morros dominaban los cordones.

Así, 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 un fenómeno análogo en la historia del movimiento obrero brasileño. En ese mismo período se opera el pasaje del mutualismo a la asociación sindical como forma predominante de organización y acción de los trabajadores.⁶³ La paradoja entre un marco legal e institucional liberal que prohibía cualquier restricción a la libertad de contratación individual entre empleador y empleado, pero que aceptaba la formalización de asociaciones colectivas de trabajadores, se debía menos a la contradicción entre la ideología liberal y la voluntad modernizadora de las élites gobernantes, y más a la persistente acción asociativa y combativa del movimiento obrero en calles y fábricas. Las autoridades, y sobre todo la policía, consideraban en su conjunto a las agremiaciones carnavalescas y las sindicales como factor de desestabilización y peligro del orden urbano. Muchos de los detenidos por la

⁶³ Luiz Werneck Vianna, *Liberalismo e sindicato no Brasil*, Paz e Terra, San Pablo, 1989, pp. 36-40.

policía a causa de infracciones a las reglas de agremiación y festejo carnavalescos eran en a la vez activistas sindicales⁶⁴.

El estudio del carnaval permite pues 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, con las formas nuevas de la organización sindical, y con la adhesión de autoridades eclesiásticas, “sponsoreo” empresarial (la compañía Brahma ya financiaba el carnaval)⁶⁵ y reconocimiento estatal (en 1894 el rancho Rei de Ouro actuó para el presidente de la joven República, Floriano Peixoto)⁶⁶.

Estas tradiciones populares y la modernización urbanística coexistían físicamente, durante la década de 1920, con una estructura urbana del ocio en plena expansión, influenciada fundamentalmente por la intensificación de los intercambios económicos y culturales con los países desarrollados. El lugar de nacimiento del samba moderno, y el nombre mismo de la primera composición, ilustran esta triple confluencia: *Pelo telefone*, el primer samba grabado, compuesto en 1922 aparentemente por Donga en la casa de Tia Ciata⁶⁷, bahiana que, a la manera de los salones organizados por damas nobles del antiguo régimen francés, convocaba en su casa de Praça Onze a una variopinta gama de bohemios que conectaron la cultura popular con la sensibilidad modernista de las clases cultas de la ciudad.

Las mediaciones culturales entre lo popular, lo culto, lo comercial, lo extranjero y lo “nacional” en la historia del samba (y de la cultura brasileña) constituye el tema del fundamental estudio de Hermano Vianna sobre el *misterio del samba*⁶⁸. En el siguiente capítulo discutiremos sus hipótesis sobre la historia del samba, pero aquí quisiéramos recuperar su percepción de la importancia de las mediaciones culturales para pensar la música popular urbana del siglo XX. Apoyado en los debates de la antropología sobre la invención de la cultura nacional en sociedades heterogéneas, Vianna coloca a los contactos y mediaciones

⁶⁴ Pereira Cunha, pp. 201-202.

⁶⁵ *Idem*, p. 224.

⁶⁶ Hermano Vianna, *O mistério do samba*, ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1995, p. 47.

⁶⁷ La autoría de esta composición y la cuestión de si se trata efectivamente del primer samba constituyen tema de debate entre los especialistas brasileños. El musicólogo Carlos Sandroni dedica un capítulo entero a esta discusión en *Feitiço decente*, ed. Jorge Zahar, 2001.

⁶⁸ Hermano Vianna, *O mistério do samba*, ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1995.

interculturales como la clave del desarrollo musical brasileño desde los tiempos coloniales hasta el presente.

La historia de mediaciones que constituyeron el *background* del samba moderno es rastreada por Vianna en una multiplicidad de personajes provenientes de (o cercanos a) las élites sociales, que promovieron los contactos con el mundo popular: músicos nordestinos, formados en Portugal por maestros italianos, que transformaron, en las salas de las *fazendas* rurales del siglos XVIII, las músicas de la población esclavizada, que eran a su vez una amalgama de diferentes vertientes africanas; compositores religiosos que codificaron como *modinha* las maneras populares de interpretar las *modas* o canciones líricas portuguesas; escritores románticos, amantes del Emperador, peluqueros de la corte, hasta llegar a los músicos de los ranchos carnalescos.⁶⁹ También el historiador de la música brasileña José Ramos Tinhorão dedica capítulos enteros de una de sus obras clave a la *música de barbeiros* y a las orquestas militares, que en las últimas décadas del siglo XIX popularizaron instrumentos y composiciones de la música culta mezclándolos con melodías y rituales populares urbanos de origen rural.⁷⁰

En el siguiente capítulo veremos el modo en que estas poderosas corrientes culturales convergieron en el samba moderno de las décadas de 1920 y 1930. Hacia finales de este último decenio el samba se transformaría, política estatal mediante, en símbolo nacional, pero este proceso excede los límites de nuestro trabajo. Antes de avanzar sobre las estructuras de sentimiento vehiculizadas por el samba, es preciso un viaje hacia la otra gran capital atlántica, Buenos Aires.

3 Carnaval del Plata

Comencemos por el Carnaval. Mucho menos estudiado que el carioca, el carnaval de Buenos Aires parece haber seguido una evolución diferente en el cambio de siglo. Hasta 1880,

⁶⁹ Hermano Vianna, *op. cit.*, cap. 2, "Élite brasileira e música popular", pp. 37-54.

⁷⁰ José Ramos Tinhorão, *História social da música popular brasileira*, Editora 34, São Paulo, 1998, Parte III, caps. 2 y 3, pp. 155-192.

compartió muchas de las características de su par brasileño, especialmente su importancia como fiesta multclasista y, desde el punto de vista de las clases decentes, pedagógica. Oscar Chamosa estudió detalladamente el modo en que el objetivo de conformar una ciudadanía cosmopolita y moderna llevó al patriciado liberal de la ciudad a considerar positivamente la aglomeración de muchedumbres festejantes durante el carnaval, así como durante los actos patrios. Lejos de la historia del disciplinamiento con que suele narrarse la lucha entre las clases sociales durante el establecimiento del capitalismo moderno, Chamosa señala la intensa interacción que familias terratenientes y sectores populares mantenían en las calles de Buenos Aires entre 1850 y 1880, al punto de que la prensa de 1870 estimaba que 80.000 de los 120.000 habitantes participaban de la fiesta.⁷¹

La modernización de la ciudad llevó a la proliferación de formas asociativas populares –fundamentalmente étnicas y barriales-. Los sectores populares de la ciudad festejaron el carnaval durante las primeras décadas del siglo XX en los ordenados corsos céntricos y en los bailes de los clubes sociales barriales, completamente separados de los bailes y fiestas reservados de la élite. Una rápida mirada sobre la prensa de las primeras décadas del siglo XX muestra que el festejo del carnaval en el marco de esos bailes fue permeado por los criterios de decencia con que las nacientes clases medias buscaban diferenciarse de los rezagados. Las orquestas de tango y de jazz, las serpentinas y el protocolo civilizado del cortejo sexual fueron la clave de esta diferenciación.⁷² Hacia mitad del siglo, en lugar de ser resignificado por la acción estatal, como en Río, el carnaval languideció sin volver a recobrase jamás. Cabría explorar la hipótesis de que la sociabilidad carnavalesca fue reemplazada por la sociabilidad política y gremial.

En su clásico libro sobre el carnaval de Buenos Aires, Enrique Horacio Puccia⁷³ se afana en el recuento de detalles sabrosos, en ocasiones útiles para el investigador, pero al no trabajar sobre ninguna hipótesis impide una visualización de la evolución del carnaval porteño desde tiempos coloniales hasta avanzado el siglo XX. Sin embargo, Puccia incluye documentos que justifican la incorporación de la visión “disciplinadora” del carnaval, especialmente en lo

⁷¹ Oscar Chamosa, “Lúbolos, Tenorios y Moreiras: reforma liberal y cultura popular en el carnaval de Buenos Aires de la segunda mitad del siglo XIX”, en Hilda Sabato y Alberto Lettieri (comps.), *La vida política en la Argentina del siglo XX. Armas, votos y voces*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003, pp. 115-135.

⁷² Cf. las reseñas periodísticas de 1900 a 1940 en Enrique Horacio Puccia, *Historia del carnaval porteño*, Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires, 2000, pp. 283-299.

⁷³ Enrique Horacio Puccia, *Historia del carnaval porteño*, Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires, 2000.

que hace al riguroso sistema de licencias y prohibiciones aplicado por las autoridades policiales (por poner un ejemplo azaroso, la prohibición municipal del 21 de marzo de 1876 de utilizar disfraces eclesiásticos, militares y de funcionarios públicos)⁷⁴. La vigilancia permanente de las fuerzas de seguridad sobre los sectores populares –persecución política y profilaxis social a la vez- era probablemente similar a la de Rio de Janeiro.⁷⁵

Pero el elemento clave en la conformación de la cultura popular de Buenos Aires residió en las características territoriales de la formación de la ciudad moderna.

4 La metrópolis pampeana

La investigación de Adrián Gorelik sobre el proceso de metropolización de Buenos Aires⁷⁶ identifica, en la historia de la ciudad, un “ciclo reformista” vigente entre la década de 1880 y la de 1930. El autor sintetiza esa historia dividiéndola en tres momentos.

Un primer momento –que va de las primeras formulaciones de Sarmiento al fin de siglo XIX– durante el cual se presentaron las primeras formulaciones acerca de cómo transformar la pujante pero desordenada Gran Aldea en un espacio cívico y físico moderno, y durante el cual se construyó lo que las élites modernizadoras llamaban con orgullo la “Paris sudamericana”.

Un segundo momento, que es el del Centenario, cuando “la ‘ciudad tradicional’ desconoce –porque no la entiende, porque la ve como amenaza o como degradación– la emergencia de un novèdoso suburbio en los territorios anexados”. Habría así dos sectores físicos y culturales: “el espacio público de la ‘ciudad burguesa’ [...] y la conversión ‘silenciosa’ en el suburbio del manajo de vecindarios amorfos y semirrurales en el dispositivo cultural *barrio*, un espacio público de nuevo tipo y escala local”.

⁷⁴ *Idem*, p. 127.

⁷⁵ Beatriz Ruibal, “El control social y la policía de Buenos Aires, 1880-1920”, en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio E. Ravignani”*, tercera serie, nro. 2, 1er semestre de 1990, pp. 75-90.

⁷⁶ Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1998.

Y un tercer momento: “los años veinte y los treinta [durante los cuales se dio] la irrupción explosiva del tema barrial suburbano, la presencia masiva de su nueva cualidad pública y cultural en la gestión urbanística, la política, la prensa, la literatura y el tango [...] [Irrupción que muestra] las diferentes Buenos Aires que esa explosión va configurando como imaginarios confrontados, pero, sobre todo, la dimensión metropolitana que parece alcanzar el nuevo espacio público barrial”.⁷⁷

El quiebre final de este ciclo es la intendencia de Mariano de Vedia y Mitre, el de la modernización conservadora, que mantiene la misma voluntad pública de organizar el espacio urbano, pero en un sentido conservador y no reformista, deteniendo el impulso de *integración física y social* que era el presupuesto de todas las variantes del reformismo urbano desde 1880.

¿Cuáles son los elementos que unifican los tres momentos del ciclo?: la grilla y el parque. Según Gorelik,

...estos instrumentos públicos formalizan en el territorio la ambición pública de reforma que encontramos en instituciones contemporáneas como la educación y la salud públicas, y que está en la base de una serie de procesos de socialización pero también de ampliación de la ciudadanía, como las reformas electorales que se suceden desde el inicio del siglo. Si la cuadrícula es la manera de poner en caja, literalmente, a propietarios de la tierra y a proletarios, proyectándolos como ciudadanos, el parque es el modelo de comunidad que tales ciudadanos deben formar.⁷⁸

Sintetizando un proceso sumamente complejo, podría decirse que el modo de expansión de la ciudad entre finales del siglo XIX y mediados de la década de 1930 compartió las características claves de la evolución sociopolítica general. La grilla –uniformización abstracta en el espacio urbano– y el parque –núcleo físico de socialización pública– crearon *un espacio público de tipo moderno* –en el sentido de opuesto al espacio público restringido de las clases tradicionalmente dominantes–, colaborando así con el proceso más general de integración de

⁷⁷ Gorelik, *op.cit.*, p. 18.

⁷⁸ *Idem*, p. 45.

los sectores populares a la ciudadanía mediante la escolarización, la nacionalización de la cultura y la democratización del sistema político.

Para comprender la cultura y la música popular urbana de los años 20 y 30 (el “tercer momento” del proceso de metropolización) la figura clave es el *barrio*. El sentido común tiende a naturalizar la existencia de “barrios” en una ciudad, pero lo cierto es que éstos son verdaderos artefactos materiales y culturales construidos históricamente. Las dos primeras décadas del siglo XX vieron crecer “silenciosamente” en Buenos Aires, al lado de la ciudad burguesa y tradicional del centro, una cultura nueva, surgida del contacto entre los nuevos integrantes de las clases populares al calor de la creación de nuevos espacios públicos acotados, los que sólo a partir de los años 20 se identificarían plenamente como *barrios*. En esas dos primeras décadas, el centro y el suburbio no alcanzaron a constituir dos culturas urbanas radicalmente segregadas, sino que se vieron unidas progresivamente mediante “mil sutiles hilos” (la expresión es de J.L.Romero) de integración, que se hicieron visibles mediante la prensa, el debate político, la literatura y la música popular en los años 20, y ya para los años 30, ambas constituían una trama común a toda la metrópolis, trama que resultó de la confluencia entre ambas ciudades y no de la expansión hegemónica de alguna de ellas.

Hasta 1920, más que un conflicto entre una zona norte rica y un sur pobre, lo que estaba reconfigurando la ciudad eran las diferencias entre el este y el oeste, es decir, entre la ciudad ya constituida (de ricos al norte y pobres al sur) y aquellos barrios de frontera que se expandían continuamente alejándose del río, rebasando la línea de parques circunvaladores ideada en el siglo XIX; esos barrios en formación, de frontera, poblados por inmigrantes, hijos de inmigrantes y criollos, aspirantes al ascenso social, en los que las diferencias culturales entre el jornalero pobre y el hijo de inmigrantes recientemente próspero no alcanzaban a cristalizar en diferencias de clase, sino que más bien presentaban la imagen de un continuo en permanente movilidad. Gorelik llama a esta expansión hacia el oeste, que excede los conflictos de la ciudad tradicional, “olla a presión de mezcla continua de la que la ciudad saldrá transfigurada”⁷⁹ en los años 20. Y tal vez la misma imagen pueda ser aplicada no sólo a la ciudad, sino a la sociedad,

⁷⁹ Gorelik, *op.cit.*, p. 177.

dando lugar a la imagen generalizada de una sociedad caracterizada por la preeminencia de sus clases medias.⁸⁰

¿Cómo era esa ciudad “transfigurada” que se hizo visible en la década de 1920? En primer lugar, un espacio urbanizado de alrededor de 2 millones de habitantes que abarcaba casi por entero las 18.000 hectáreas del municipio, y que en los años 30 comenzaría a desbordarlas en algunas zonas formando una incipiente región metropolitana supra-municipal (el conurbano bonaerense, cuya diferenciación respecto de la capital cristalizó durante la intendencia conservadora de Mariano de Vedia en la década de 1930, dando fin precisamente al ciclo reformista). Si se tiene en cuenta que en 1887 la urbanización se concentraba casi en 4.000 hectáreas y la población apenas excedía los 400.000 habitantes, se comprenderá que la imagen de la ciudad en la década de 1920 era la de una intensa expansión física y poblacional.

5 Inmigración

La población era también una “olla a presión” en permanente crecimiento e integración. Entre 1869 y 1914 los extranjeros constituyeron alrededor del 50% de la población de la ciudad⁸¹, y debe considerarse que, para la última fecha, por lo menos la mitad de los nativos eran a su vez hijos de inmigrantes. De acuerdo con el Censo Municipal de 1936, más de un tercio de los 2,5 millones de habitantes de la ciudad había nacido en Europa.⁸² El flujo de la inmigración repercutía-directamente en la construcción de viviendas y la expansión del área urbanizada dentro del municipio y en algunas de sus zonas aledañas. La inmigración se hacía visible en todas las ramas de actividad de la ciudad. En 1914 los extranjeros constituían el 82% de los propietarios de comercio, el 66% de los empleados de comercio, el 51% de los propietarios de industrias y el 58% de los trabajadores industriales. Su presencia se manifestó

⁸⁰ Por poner un ejemplo, David Rock estima que los “estratos medios” en 1914 constituían el 35% de la población de la ciudad. Cf. “Machine Politics in Buenos Aires and the Argentine Radical Party, 1912-1930”, en *Journal of Latin American Studies*, Cambridge, IV, pp. 233-256, 1972, cit. en Francis Korn, *op.cit.*, p. 158.

⁸¹ Cálculos realizados a partir de los Censos Nacionales. Cf. Francis Korn, *Los huéspedes del 20*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974, p. 160.

⁸² Cf. Gino Germani, *Política y sociedad en una época de transición*, Paidós, Buenos Aires, 1966 [1ª ed. 1962], p. 198.

incluso en el ejército: era de origen extranjero casi el 35% de los oficiales promovidos a generales de brigada durante los dos primeros gobiernos radicales (1917-1928)⁸³.

¿Cómo fue pensado el impacto del proceso inmigratorio en la conformación de la sociedad porteña? El proceso inmigratorio entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX fue concebido por José Luis Romero y Gino Germani en algunas de sus principales obras (1956 y 1962 respectivamente) en términos de ruptura: la llegada masiva de inmigrantes inaugura para estos autores una nueva sociedad, radicalmente diferente de la anterior. Germani plantea esta ruptura como la transición acelerada de una sociedad “tradicional” a una “moderna”, pero sostiene que esta transición queda trunca, y origina así una estructura “dual” a causa del carácter predominantemente urbano de la inmigración. El interior del país y las zonas poco urbanizadas en general permanecen dentro del marco social “tradicional”, mientras en las ciudades se conforma un “crisol de razas” de rasgos modernos, a partir de la confluencia y síncretismo de los diversos elementos provenientes de las diferentes “culturas” involucradas en la modernización urbana⁸⁴. El planteo de Romero no se diferencia sustancialmente del anterior; pero supone un matiz diferencial en la concepción de la nueva cultura urbana surgida del proceso inmigratorio: para él lo que emerge no es tanto una cultura sincrética sino más bien un “conglomerado” de tipo “aluvial”, en un proceso de decantación aún no concluido⁸⁵. Romero coloca la posible síncretismo o integración final de los múltiples rasgos que componen este conglomerado en el futuro (su texto es de 1956). Estudios más recientes complejizaron sustancialmente este cuadro, en especial aquellos que demostraron que, hasta avanzada la segunda década del siglo XX, la figura del “pluralismo cultural” es probablemente más adecuada que la del “crisol de razas” para dar cuenta del mosaico inmigratorio de la ciudad.⁸⁶ Este cambio de perspectiva coloca la “fusión” de los diferentes elementos inmigratorios en una cultura común en los años posteriores a la primera guerra mundial, reforzando así la tesis según la cual la ciudad saldrá “transfigurada” de manera visible recién en los años ‘20.

⁸³ Todos estos datos en Francis Korn, *op. cit.*, pp. 163-166.

⁸⁴ Gino Germani, *op. cit.*, pp. 200 y 210.

⁸⁵ José Luis Romero, *Las ideas políticas en la Argentina*, F.C.E., Buenos Aires, 1997 [primera ed. 1956], pp. 183-184.

⁸⁶ Cf. Fernando Devoto, “La experiencia mutualista italiana en la Argentina: un balance”, en Fernando Devoto y Eduardo Míguez (comps.), *Asociacionismo, trabajo e identidad étnica. Italianos en América Latina en una perspectiva comparada*, CEMLA, CSER, IEHS, Buenos Aires, 1992, y Fernando Devoto y Alejandro Fernández, “Mutualismo étnico, liderazgo y participación política. Algunas hipótesis de trabajo”, en Diego Armus, *Mundo Urbano y cultura popular. Estudios de Historia Social argentina*, Sudamericana, Buenos Aires, 1990.

Tanto la noción de “sociedad aluvial” de Romero como el énfasis de Fernando Devoto en el asociacionismo étnico de los inmigrantes en Buenos Aires demuestran que la formación de una “cultura porteña” fue un proceso complejo cuya consolidación no sería por lo menos anterior a la conformación de la cultura barrial de los años 20 y 30 abordada por Gorelik. En este mismo sentido, los estudios del antropólogo Eduardo Archetti sobre la historia de la masculinidad deportiva, la identidad nacional y la gastronomía en Buenos Aires demuestran que los procesos de hibridación o “criollización” que formaron la identidad y la cultura popular de Buenos Aires se gestan a lo largo de la década de 1920 y sólo comenzaron a consolidarse en la de 1930.⁸⁷

6 Arena comunicativa

Simultáneamente a ese complejo proceso de formación de la cultura popular moderna de Buenos Aires entre 1920 y 1940, las redes que intercomunicaban los diferentes espacios de la ciudad se intensificaron, acompañando el crecimiento físico y poblacional. Los transportes, por ejemplo: ya en 1924 recorrían Buenos Aires “3.307 tranvías eléctricos, 2.239 carruajes de caballos, 19.396 carros, 19.295 automóviles de pasajeros, 3.664 automóviles de carga y 453 ómnibus”.⁸⁸ La red de trenes subterráneos fue la primera en desarrollarse en América Latina, y entre 1913 y 1940 se construyó la mayor parte de su configuración actual.

Junto a los transportes que vehiculizaban a los porteños, otras redes fueron construyendo una arena pública que excedía la vecindad y los núcleos de socialización primarios: el mercado de consumo y los medios de comunicación. La incipiente sociedad de consumo conformada a finales del siglo XIX se amplió considerablemente en los años 20, introduciendo a los porteños en una novedosa serie de prácticas que se sostenían tanto en las estrategias publicitarias y de comercialización modernas del empresariado urbano, como en la

⁸⁷ Eduardo Archetti, “Hibridación, pertenencia y localidad en la construcción de una cocina nacional”, en revista *Trabajo y Sociedad*, Nº2, vol. II, mayo-julio de 2000, Santiago del Estero, Argentina; “Hibridación, diversidad y generalización en el mundo ideológico del fútbol y el polo” en *Prismas. Revista de historia intelectual*, Universidad Nacional de Quilmes, nro. 1, 1997; “Estilo y virtudes masculinas en El Gráfico: la creación del imaginario del fútbol argentino”, en revista *Desarrollo Económico*, vol. 35, nro.139, Buenos Aires, oct.-dic. 1995;

⁸⁸ Cifras de la Compañía de Tranvías Anglo Argentina Ltda., 1925, anexo 2, cit. en Francis Korn, *op. cit.*, p. 135.

difusión de hábitos y valores típicos de las sociedades de consumo modernas, como la ostentación y la emulación generalizadas hasta la dinámica de la moda y del gusto por lo nuevo. Una “revolución en el consumo”, en palabras de Fernando Rocchi, tendió a integrar culturalmente a las capas altas, medias y populares en un creciente y diversificado mercado interno.⁸⁹

La misma función integradora fue vehiculizada por los medios de comunicación. En la década de 1920 se asiste al éxito del primer diario “moderno”, *Crítica*, cuyas maneras innovadoras para cautivar la atención del popular público lector sirvieron de modelo para los diarios de la época y posteriores⁹⁰. La definición que Sylvia Saïtta propone sobre el diario crítica ilustra a las claras la complejidad de la modernización cultural de Buenos Aires:

... el estudio sistemático de *Crítica* permite reflexionar acerca de los modos en que el periodismo masivo y comercial reorganiza el resto de la cultura al replantear las vinculaciones políticas y culturales existentes entre los diferentes sectores sociales. Dado que *Crítica*, a partir de la segunda década del siglo, es un actor fundamental en la expansión de las reglas que rigen el mercado periodístico, el análisis de sus estrategias de captación de un público ampliado ilumina tanto las modalidades en que se modifican las relaciones entre escritores, políticos y público, como los procesos de modernización a lo largo de los cuales se profesionaliza la figura del periodista y surgen nuevas relaciones culturales entre consumidores y productores culturales; se define una nueva forma textual y nuevos procesos de enunciación y procesamiento de la noticia, en una modernización que opera siempre en dos niveles: los nuevos formatos y géneros periodísticos, y la renovación tecnológica acorde a la prensa mundial.⁹¹

Entre 1895 y 1914 los diarios porteños pasan de 6 a 12, y la proporción de publicaciones porteñas con respecto al total del país apenas desciende del 45% al 42%.⁹² “Lentamente, las dos primeras décadas del siglo asisten al proceso de configuración de un

⁸⁹ El principal estudio consagrado a este tema, aunque centrado en el período anterior al nuestro, es el de Fernando Rocchi, “Consumir es un placer. La industria y la expansión de la demanda en Buenos Aires a la vuelta del siglo pasado”, en revista *Desarrollo Económico*, nro. 148, vol. 37, enero-marzo, 1998.

⁹⁰ Cf. Sylvia Saïtta, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Sudamericana, Buenos Aires, 1998.

⁹¹ *Regueros...*, pp. 18-19.

⁹² Cf. la evolución de publicaciones entre 1895 y 1914 en *Regueros...*, p. 29.

campo específico de relaciones donde el periodismo escrito se particulariza como práctica, se separa formalmente del poder del Estado y de los partidos políticos y sienta las bases del periodismo moderno, masivo y comercial característico del siglo XX.”⁹³ En la década del 20 el periodismo se vuelve más comercial y menos político, fundamentalmente porque se incrementa la presión para atrapar lectores y de ese modo atrapar anunciantes. La expansión de la urbanización y la alfabetización obligan a captar a un público más amplio para sobrevivir.

También se asiste en esa época a la difusión del magazine popular y la novela folletinesca, que reflejaron la conformación de un campo de lectura ampliado que sobrepasó al tradicional e incorporó progresivamente a los nuevos públicos.⁹⁴ El periodismo y el mercado editorial jugaron un rol protagónico apoyándose tanto en el papel alfabetizador del Estado, desde arriba, como en la cultura popular gestada desde abajo. A lo largo de la década se asiste al primer emprendimiento editorial moderno del país que busca explícitamente construir públicos masivos y segmentados mediante estrategias modernas de apelación discursiva y tratamiento gráfico: la editorial Atlántida edita la revista “masculina” *El Gráfico*, la “femenina” *Para Tí*, y luego *Billiken*, destinada a introducir a los niños en el mundo de la comunicación moderna, tres revistas clave en la cultura popular argentina. En otro lugar⁹⁵ hemos analizado la intervención cultural contenida en las páginas de *El Gráfico* entre 1919 y 1925, revista que colocó su foco en el deporte, y a través de él, en los caracteres de la vida moderna, para celebrar las posibilidades de la vida moderna y a la vez advertir sobre sus males intrínsecos a un público lector en expansión (especialmente a la creciente legión de los seguidores del deporte moderno). El carácter pionero de los principales rasgos de *El Gráfico* (modernidad gráfica, apelación a un público popular letrado ampliado, publicidad deportiva, etc.) contribuye a demostrar que recién en la década de 1920 comenzaron a ser visibles una serie de articulaciones entre la alfabetización estatal, la expansión urbana, el mercado de consumo, el mercado editorial “masivo” y el progresivo decantamiento e hibridación de una cultura popular moderna.

⁹³ Regueros..., p. 30.

⁹⁴ Cf. Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, Catálogos, Buenos Aires, 1985.

⁹⁵ Martín Bergel y Pablo Palomino, “La revista *El Gráfico* en sus inicios: una pedagogía deportiva para la ciudad moderna”, en *Revista Motus Corporis*, vol 7 nro. 1, maio 2000, ed. Gama Filho, Rio de Janeiro; y en *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, Universidad Nacional de Quilmes, 2000.

7 Estructura social y cultura barrial

Los procesos de inmigración-hibridación, metropolización y construcción de públicos ampliados confluyeron en una estructuración de las clases sociales poco común en las ciudades latinoamericanas. Según las estimaciones realizadas por Germani en 1955, la evolución de la proporción de las clases medias y altas, por un lado, y las clases populares por el otro, en la población de la ciudad de Buenos Aires en el período 1895-1947 fue la siguiente (en %): 35 – 65 en 1895, 38 – 62 en 1914, 46 – 54 en 1936 y 48 – 52 en 1947. Como puede verse, se trata de un crecimiento de los sectores medios que en la década de 1940 casi alcanza a los populares, y cuyo salto más importante se da en los años 20, con un fuerte incremento del sector de empleados terciarios (trabajadores de “cuello duro”) y profesionales liberales, manteniéndose estable la proporción de patrones, cuentapropistas y rentistas.⁹⁶ Según Germani,

estas cifras atestiguan también el alto grado de movilidad social que caracterizó a la sociedad argentina en el pasado. Y ello no solamente por la transformación de una parte de la clase popular en “empleados”, o, en proporción más reducida, en “profesionales”, sino porque aun el mantenimiento [a lo largo del ciclo 1895-1947] de una proporción aproximadamente igual de patronos debió significar el acceso a esa categoría de un considerable número de personas de origen más popular.⁹⁷

Este proceso de igualación social se apoyó fundamentalmente en la educación. La escolarización masiva provocó una caída del analfabetismo a nivel nacional entre los mayores de 14 años del 35% en 1914 al 15% en 1943, que en el caso de la ciudad de Buenos Aires

⁹⁶ Gino Germani, *Estructura social de la Argentina*, Solar, Buenos Aires, 1987 [1955], cap. XIV.

⁹⁷ *Idem*, p. 221.

significó dimensiones muy inferiores, pues en 1914 sólo el 20% de los mayores de 14 años era analfabeto.⁹⁸

Teniendo en cuenta que Germani construyó e interpretó estos datos en 1955 –es decir, bajo la problemática política del peronismo y de una sociedad cuyos perfiles de clase ya eran nítidos aproximadamente desde la segunda guerra mundial–, se comprende mejor el contraste que ofrece frente a esa problemática el ciclo que corre entre finales del siglo XIX y la década de 1940, presentado como una sociedad en proceso de modernización de rasgos móviles e integradores.

Los estudios de Luis Alberto Romero y Leandro Gutiérrez sobre la cultura de los sectores populares, si bien orientados por otra problemática –la formación de nidos democráticos en la sociedad civil, pregunta vital para la historiografía de la última transición democrática– confirman la perspectiva germaniana en cuanto enfatizan como principal característica de la sociedad porteña la movilidad social y, derivada de ella, la permeabilidad (y en última instancia, la inexistencia) de fronteras culturales entre los sectores medios y los populares. Según estos autores, en torno al 900 la cultura de los sectores populares era contestataria y estaba centrada en la experiencia del trabajo, pero durante las primeras décadas del siglo XX ese carácter se fue diluyendo a causa del ascenso social –real para algunos pero expectativa imaginaria de casi todos–, de la complejización y diferenciación del mundo del trabajo, y de las diferencias culturales provocadas por la educación pública entre las generaciones de inmigrantes y sus hijos.⁹⁹ El cuadro resultante es una sociabilidad y una cultura “populares” que, en el marco del barrio, “articulaban a diferentes tipos de trabajadores, sobre todo calificados, a empleados, maestros, profesionales, pequeños comerciantes, y también desocupados o marginales”¹⁰⁰, y cuyos caracteres dominantes ya no eran clasistas y contestatarios, sino conformistas (no impugnaban la raíz del orden social vigente) y a la vez reformistas (confianza en el progresivo mejoramiento social).

¿Cómo lograron conformarse y diferenciarse los barrios, a contrapelo de una trama urbana expansiva, regular y abstracta, y de una red de transportes y comunicaciones que

⁹⁸ *Idem*, pp. 231-233.

⁹⁹ Luis Alberto Romero, “Buenos Aires en la entreguerra. Libros baratos y cultura de los sectores populares”, *Documentos del CISEA* / 86, Buenos Aires, 1986.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 4.

construía públicos de escala metropolitana, que impedían la formación de ghettos o diferenciaciones topográficas?

El barrio, más que un fenómeno físico, fue fundamentalmente cultural: se creó mediante una variada gama de asociaciones colectivas territoriales que otorgaron en el plano simbólico una identidad a cada barrio. Sociedades de fomento, clubes de fútbol y bibliotecas populares, combinadas con la proliferación de comités políticos (sobre todo socialistas y radicales), asociaciones étnicas y el asociacionismo parroquial de la Iglesia católica, crearon una malla social que atravesó la ciudad entera y en la que los porteños forjaron experiencias autónomas del mundo del trabajo y de la familia.

La creciente disponibilidad de tiempo libre y su utilización en el marco barrial conformaron la cultura popular de Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX. Pero fue específicamente en las décadas de 1920 y 1930 cuando ese fenómeno se articuló con la expansión de un mercado de consumo moderno. Durante ambas décadas se conformó una cultura popular eminentemente urbana, con pautas específicas de producción, distribución y consumo, y valores y temas también específicos, a partir del sincretismo y estilización de distintas formas culturales: nativas, inmigratorias y europeo-norteamericanas.

El carácter aluvional de la inmigración (por el cual los recién llegados no alcanzaban a integrarse definitivamente en la sociedad local antes del arribo de los siguientes) acentuó de manera extrema en la cultura de Buenos Aires una característica inherente a toda cultura sometida a las transformaciones de la modernidad: la de estar en permanente reformulación. La cultura de los habitantes de Buenos Aires estuvo inmersa, durante la primera mitad del siglo, en un proceso continuo de reformulación de sus temas, valores, creencias y percepciones. A la distancia podemos encontrar tal vez ciertos rasgos mayores, transversales, para definirla; pero incluso esos sentimientos dominantes (como por ejemplo, en el tango, la nostalgia o el escepticismo) fueron el fruto de negociaciones o hibridaciones espontáneas entre la heterogénea multitud de generaciones, grupos étnicos y socioprofesionales que habitaron la ciudad y la transformaron con su sola presencia.

8 Una ciudad compleja

En Buenos Aires hubo lugar para la formación de “subculturas”, fenómeno obvio para un porteño del siglo XXI, pero notablemente moderno hace 100 años, al menos en la extensión que adquirió el fenómeno en el Río de la Plata. Repasaremos brevemente este tópico siguiendo algunas investigaciones realizadas en los últimos años.

Así como es indisoluble de la inmigración y de las características de la urbanización porteña, la historia del tango también se confunde, al menos hasta la época de su popularización, con la historia de la prostitución y del imaginario sexual de los habitantes de Buenos Aires. Señala Donna Guy que “las prostitutas fueron las primeras mujeres que bailaron el tango”¹⁰¹, en prostíbulos que constituyeron uno de los escenarios fundamentales del tango en sus orígenes. La figura de la prostitución en la vida social porteña y en la historia del tango es una clave insoslayable, y la desarrollaremos en el siguiente capítulo.

Nos detendremos en un trabajo de Jorge Salessi, en el que se desentierra una cultura estigmatizada por las élites intelectuales y políticas del 900: la de los *maricas*, término que envuelve a los practicantes de moralidades sexuales no ortodoxas.¹⁰² Por debajo de las prescripciones de la cultura oficial, se desarrollaron identidades y prácticas sexuales cuyas aristas se tocaban con el mundo del tango, que Salessi rescata de la literatura. Por ejemplo, en la novela de Carlos Octavio Bunge *Los envenenados*, publicada en 1908, la condena moral recae en Flora, una mujer “independiente”, “demasiado alta” y con “modales de amazona” que aparece tarareando un tango mientras su jardinero –un inmigrante italiano– quiebra la cintura al compás. El tango juega el rol de mediador de un doble juego de contraposición e inversión: por un lado el campo como espacio de conservación de los valores tradicionales y la ciudad como espacio de degeneración e infecciones extrañas; y por el otro la mujer urbana masculinizada contaminando mediante el tango al hombre de origen rural [nota pp.198-199].

Salessi rescata también otro libro publicado en 1908, *Buenos Aires, la ribera y los prostíbulos de 1880*, de Adolfo Batiz, subcomisario de la policía de Capital Federal. En este

¹⁰¹ Donna Guy, *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires, 1875-1955*, Sudamericana, Buenos Aires, 1994 [1991], p. 175.

¹⁰² Jorge Salessi, *Médicos, maleantes y maricas*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1995.

libro se contrapone la prostitución de 1880 con la de la primera década del siglo XX: si la primera consistía en “humildes prostíbulos de las chinas criollas de pura raza, tipo indiano, habitando solamente una o dos en cada casa, sin órgano chillón como las casas del rufián napolitano”, la segunda resultaba invadida de extranjeras (“polacas, húngaras, australianas, francesas, tudescas, belgas, turcas, egipcias, suecas, persas, circacias, inglesas, rusas y otras nacionalidades de la Europa entera”), que al compás del “órgano chillón” –que como vimos era uno de los medios de difusión del tango– trabajaban en “casas lujosísimas, donde se veían los pisos con riquísimas alfombras”¹⁰³. En este marco social, Batiz lamenta la proliferación de la prostitución masculina, fenómeno provocado por la gran cantidad de “pederastas pasivos” entre los jóvenes porteños. El tango aparece así como una música ligada a diversos males sociales: la inmigración, el lujo indebido y la sexualidad no tradicional.

Estas “inversiones” y “contaminaciones” que alarmaban a las élites tenían un espacio privilegiado en carnavales y burdeles. En el burdel de finales de siglo se entrecruzaban, según Salessi, “las categorías de centro y periferia, urbano y suburbano, ‘masculino’ y ‘femenino’, mujeres vestidas de hombre y hombres vestidos de mujer, lo ‘pasivo’ y lo ‘activo’, el afuera de la calle y el adentro de la casa, lo extranjero y lo nacional, lo nuevo y lo viejo, el comercio y la festividad, códigos y modelos semánticos ‘de arriba’ y códigos y modelos semánticos ‘de abajo’”¹⁰⁴.

Otros trabajos aluden a la complejidad de la cultura urbana de Buenos Aires: Oscar Terán identifica en importantes zonas de la intelectualidad de los años 20 un modernismo “intenso” que llamaría la atención sobre los contrastes de esa década “feliz”¹⁰⁵; Beatriz Sarlo, como vimos en el capítulo 1, identifica el carácter periférico de la modernidad artística y literaria como la clave de su creatividad. En un período enmarcado por una violenta represión jurídica y física hacia el movimiento obrero organizado, Dora Barrancos encuentra en el enemigo mayor de las autoridades, el mundo socialista, una veta iluminista afin a la ideología del progreso presente en esas nuevas capas medias barriales.¹⁰⁶

¹⁰³ *Idem*, pp. 252-253.

¹⁰⁴ *Idem*, pp. 259-260.

¹⁰⁵ Oscar Terán, “Modernos intensos en los veintes”, en Revista *Prismas* No. 1, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1997.

¹⁰⁶ Dora Barrancos, *La escena iluminada. Ciencia para trabajadores, 1890-1930*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1996.

En la vanguardia literaria, la complejidad de la metropolización debe leerse tácitamente, detrás de la apelación a la Buenos Aires antigua, la que se dividía en norte/sur. En 1926 cita Borges unos versos “viejos” de Carriego de 15 años antes: “En el tango soy tan taura / que cuando hago un doble corte / corre la voz por el Norte / si es que me encuentro en el sur”.¹⁰⁷ La evocación de la bravura perdida se realiza en una ciudad cuyos rasgos se han modificado radicalmente.

Cabe destacar, por su iluminación del carácter experiencial de la ciudad desde el punto de vista de los hijos de los inmigrantes, los artículos de Julio Frydemberg dedicados a la popularización del fútbol durante las primeras décadas del siglo XX¹⁰⁸. Señala Frydemberg –en un argumento que vale citar largamente- que

En principio, el origen social de los jóvenes que jugaban al fútbol y que no pertenecían a la colonia inglesa ni a la élite dirigente criolla era diverso: jóvenes empleados de grandes tiendas comerciales, trabajadores de los ferrocarriles ingleses, estudiantes de las escuelas secundarias públicas y privadas, universitarios, empleados públicos, etc. Bien podemos pensar en una generación de hijos de inmigrantes. Por los datos que tenemos, emerge la imagen de jóvenes que trabajaban y/o estudiaban, sumándole a esas actividades la ocupación de su tiempo libre en la tarea de construir el espacio del fútbol aficionado.

Tenemos, pues, varias generaciones de jóvenes que crecen en una ciudad en plena formación, y que encuentran en un deporte popular moderno un modo inédito de sociabilidad. El hallazgo de Frydemberg consiste en visualizarlos como verdaderos mediadores geográfico-culturales:

¹⁰⁷ Jorge Luis Borges, “Carriego y el sentido del arrabal”, en *El tamaño de mi esperanza*, Seix Barral, Buenos Aires, 1993, p. 30 [1926]. Estos mismos versos aparecen como los primeros cuatro del tango “Don Juan” de 1914, atribuidos al poeta Ricardo J. Podestá. Cf. José Gobello, *Letras de tango, selección 1897-1981*, Nuevo Siglo, Buenos Aires, 1995, pp. 31-32.

¹⁰⁸ “Nuevos aportes en torno a la historia del fútbol argentino”, en el web site “Educación Física y Deportes” (www.efdeportes.com), y “Prácticas y valores en el proceso de popularización del fútbol, Buenos Aires, 1900-1910”, en revista *Entrepasados*, nro. 12, Buenos Aires, principios de 1997.

Estos noveles "footballers" vivían -en una buena proporción- en el centro urbano, densamente poblado de la ciudad de Buenos Aires (...) Naturalmente quienes residían en el centro urbanizado no tenían lugar disponible para armar sus canchas. Debieron retirarse en busca de un espacio apto para la práctica del fútbol. Es así como muchos clubes fundados por estos futbolistas no tuvieron cancha propia, o en el mejor de los casos debieron viajar un largo trecho para jugar en terrenos propios (que eran alquilados o cedidos por los dueños hasta que llegara la fiebre de los loteos). En este proceso quienes vivían en los nuevos vecindarios alejados del centro tenían la ventaja de unir residencia y cancha.

Es decir, la práctica del fútbol se extendió rápidamente entre los jóvenes porteños de todos los ámbitos sociales, hayan sido residentes en el centro urbano como de los espacios más recientemente poblados. Hubo un tinte común: el movimiento fue ejecutado por jóvenes. Parece útil pensar en un corte generacional y cultural, en especial si se lo vincula con una clara distancia que adoptan estos jóvenes -en gran parte hijos de inmigrantes- con el lejano mundo al cual seguían adheridos sus padres.¹⁰⁹

Así, miles de jóvenes -futbolistas y seguidores- atravesaron la ciudad durante las primeras décadas del siglo XX, conformando una verdadera red metropolitana de torneos, estadios, afinidades y rivalidades, y elaborando una compleja cultura deportiva, barrial/metropolitana y juvenil. Se comprende así el ya señalado éxito editorial de revistas como *El Gráfico*, que hacían de la "cultura física" un himno a la modernidad.

Otro mundo discursivo acerca del cuerpo moderno lo constituían los avisos publicitarios, estudiados por Oscar Traversa y su equipo¹¹⁰: bombardeando el imaginario del lector con cuerpos mediatizados por la imagen gráfica, el naciente mercado de consumo promovía modelos de salud, belleza e higiene contra el cual se recortaba la realidad de corporalidades diversas -de *footballers*, estibadores, prostitutas y oficinistas-.

¹⁰⁹ Julio Frydemberg, "Nuevos aportes...", *op. cit.*

¹¹⁰ Oscar Traversa, *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa, 1918-1940*, Gedisa, Barcelona, 1997.

9 Conclusión: apuntes comparativos entre las dos ciudades

La ciudad de los años 20 fue el principal escenario de lo que Enzo Faletto llamó un “punto de inflexión en la historia latinoamericana”¹¹¹: la modernización económica y urbana iniciada en los últimos años del siglo anterior generó nuevos fenómenos sociales, como las formas políticas “antioligárquicas”, actores medios, movimientos obreros, reformas universitarias, modernismos estéticos y diferentes e innovadoras ideas de Nación. Estos fenómenos han recibido la atención de la historiografía durante décadas, especialmente bajo el prisma de la construcción de la nación. El masivo giro lingüístico y culturalista de la historiografía de las décadas finales del siglo XX buscó deconstruir las sólidas imágenes heredadas de las culturas nacionales latinoamericanas, matizando lúcida y obsesivamente esas grandes construcciones narrativas mediante un abordaje no teleológico de aquellos fenómenos. La dimensión urbana de la cultura popular de Rio de Janeiro y Buenos Aires que acabamos de reseñar forma parte de ese “punto de inflexión”. Sin embargo, es llamativa la ausencia de un programa comparativo entre dos historias tan semejantes en varias de sus determinaciones básicas.

Aquí apuntaremos lo que consideramos deberían ser los ejes de una comparación general entre las dos ciudades. En primer lugar, la impronta del esclavismo en la sociedad brasileña y el carácter fuertemente plebeyo y móvil del siglo XIX argentino, constituyen el principal contraste desde el punto de vista de la experiencia urbana de Rio de Janeiro y Buenos Aires.¹¹² En segundo lugar, la inmigración marcó de modo indeleble la población y la cultura de Buenos Aires, pero fue significativamente menor en Rio de Janeiro, aunque en una proporción nada desdeñable: entre 1872 y 1920 la población carioca pasó de 275.000 a 1.158.000 habitantes, de los cuales 84.000 (30 %) y 240.000 (20%) respectivamente eran extranjeros.¹¹³ En tercer lugar, hay un fenómeno análogo obvio pero no por ello desdeñable: la

¹¹¹ Enzo Faletto, “Transformaciones culturales e identidades sociales”, en Fernando Calderón (comp.), *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada posmoderna*, CLACSO, Buenos Aires, 1988, p. 180.

¹¹² Cf. por ejemplo Hilda Sabato, *La política en las calles. Entre el voto y la movilización, Buenos Aires, 1862-1880*, Sudamericana, Buenos Aires, 1998, y de José Murilo de Carvalho, *A formação das almas. O imaginário da República no Brasil*, Companhia das Letras, São Paulo, 1990, y *Os bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*, Companhia das Letras, São Paulo, 1987.

¹¹³ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE), *Anuário estatístico do Brasil 1936*, Rio de Janeiro, v. 2, 1936, “IV- População da Capital Federal discriminada pelos principais característicos, segundo os recenseamentos

experiencia de relocalización de las clases en la ciudad bajo una común inspiración urbanística por parte de las autoridades de ambos municipios.¹¹⁴ El mundo popular se construyó en ambos casos a partir de las condiciones materiales impuestas por las autoridades municipales. La agremiación carnavalesca de Río de Janeiro y la trama asociativa barrial de Buenos Aires evidencian canales similares de “apropiación” popular de ciudades cuya lógica expansiva no era controlada por esos sectores. Sin embargo, esta raíz común de los programas urbanísticos del 900 y de las respuestas populares en el período de expansión metropolitana en las dos ciudades no alcanzó a conformar patrones similares del hábitat popular urbano, pues la ampliación de los “sectores medios” en Buenos Aires hacia los barrios loteados del oeste de la ciudad no encuentra un equivalente en Río de Janeiro, donde la trama socio-urbana se fue más bien bipolar (barrios ricos-barrios pobres).

Sin embargo, en América Latina, los veinte años comprendidos entre 1920 y 1940 han sido pensados en términos de continuidad, y no sólo de crisis y ruptura. Los estudios sobre los efectos de la crisis del '30 en las sociedades latinoamericanas coinciden en destacar que la crisis aceleró y consolidó tendencias surgidas previamente, como la expansión urbana y de la industria sustitutiva, el desarrollo y la ampliación de las funciones estatales, la difusión del nacionalismo al calor de la crisis del liberalismo, la articulación institucional o corporativa de los actores de la producción, la revalorización de lo nacional a través de lo popular, entre otras. En este sentido, la crisis del 30 puede verse como un fenómeno articulador y acelerador de procesos, más que como un factor de ruptura o discontinuidad. La ruptura del año 1930 en el plano político no debe confundirnos a la hora de registrar las continuidades en otros planos de la vida social, cuya temporalidad es otra.

Tal vez sea la obra de José Luis Romero el mayor intento de integrar el período 1920-1940 desde la perspectiva de las transformaciones urbanas.¹¹⁵ Si bien Romero utiliza el año 1930 como un hito, de la lectura de su obra sobre las ciudades latinoamericanas surge con

gerais de 1872, 1890 e 1920 e o municipal de 1906”. En San Pablo de 1920, las cifras eran más cercanas a las de Buenos Aires, con 205.000 extranjeros sobre un total de 579.000 habitantes (35 %). *Idem*, “X — Recenseamento de 1920 — População das capitais da União e das suas Unidades Políticas, segundo o sexo, o estado civil e a nacionalidade”.

¹¹⁴ El programa de reformas urbanísticas comenzado en 1883 por el Intendente de Buenos Aires Torcuato de Alvear ha sido igualado en su concepción al de Francisco Pereira Passos en Río de Janeiro entre 1903 y 1906. Cf. Margarita Gutman y Jorge Hardoy, *Buenos Aires. Historia urbana del área metropolitana*, MAPFRE, Madrid, 1992, p. 93.

¹¹⁵ José Luis Romero, *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2004 [1976].

nitidez una continuidad entre las décadas de 1920 y 1930 bajo el signo de la transformación de la tradicional “sociedad burguesa” surgida a finales del siglo XIX en una “sociedad de masas”. El argumento de Romero –desde luego sumamente estilizado, pues pretende dar cuenta de la experiencia latinoamericana en su conjunto– identifica dos momentos de perfiles claros separados por una época de transición. En el caso de Buenos Aires, en un extremo tenemos una ciudad “burguesa” que alcanza su clímax con las reformas modernizadoras de la élite entre 1890 y 1910, y en el otro una ciudad “de masas” que eclosiona bajo el peronismo a mediados de la década de 1940; y entre ellas, una ciudad en plena transformación cuyos rasgos no son tan definidos como en los momentos anterior y posterior, y que por eso no posee nombre propio.

El planteo de Romero es fértil siempre y cuando se tomen los debidos recaudos frente al concepto de “masas”. Siguiendo a Raymond Williams, Renato Ortiz sostiene que éstas no existen: “...no hay masas; existen, apenas, maneras de ver a las personas como masas”¹¹⁶. “Masas” es heredero de otro concepto, “multitud”, surgido en el campo conservador del siglo XIX, y que designa originalmente las aglomeraciones urbanas de las “clases peligrosas”. “Masas” se difundirá en la década de 1940 sobre todo en los Estados Unidos bajo las fórmulas “cultura de masa”, “medios masivos” y “comunicación de masas”, a causa del desarrollo y expansión mercantil de las tecnologías de la comunicación en la sociedad norteamericana. En cierto modo, los rasgos de la “cultura de masa” del siglo XX resultan de un compromiso entre las oportunidades de un mercado en expansión y las visiones del mundo de las clases populares. Romero utiliza el término bajo una clave de lectura europea y algo anterior, que registraba los cambios sociales urbanos de la entreguerra bajo el signo de la “crisis de la cultura”. La obra de Ortega y Gasset es un claro ejemplo de la estupefacción y el pesimismo conservador de entreguerras frente al desbordamiento cultural y físico de los espacios y códigos urbanos burgueses por parte de las “masas”. Desde una perspectiva crítica, Theodor W. Adorno y Max Horkheimer coincidieron en cierto modo con los conservadores en denunciar la “pseudoindividualización” de los hombres bajo la cultura de masas. Para los pensadores de Frankfurt, la *massenkultur* suponía una uniformidad estandarizada que destruyía

¹¹⁶ Renato Ortiz, *op. cit.*, p. 93, citando a Raymond Williams, *Culture and Society*, Columbia University Press, 1983, p. 297.

al mismo tiempo la cultura popular tradicional y la cultura de élite.¹¹⁷ En la sociología norteamericana, por el contrario, la “masificación” de los espacios y las prácticas urbanas adquirió rasgos positivos, por cuanto permitió la libre expresión del individuo moderno, no constreñido por los patrones culturales tardicionales.¹¹⁸

Pero más allá de la valoración positiva o negativa, nos interesa remarcar una característica del concepto de “masas” que explica su éxito. Renato Ortiz señala que ya los intelectuales conservadores europeos más lúcidos de finales del siglo XIX, como Gabriel Tarde, pensaban que la “multitud” no era necesariamente una aglomeración *física*. Esa “alma colectiva” (la fórmula es de Gustave Le Bon) en que las personas diluyen su individualidad, constituye una aglomeración ya no física, sino *sensorial*, vehiculizada por los modernos medios de comunicación como el periódico, que alcanza a miles de personas individualmente en su propio hogar, sin contacto físico. De esta manera, antes del surgimiento del concepto de *masa* se adivina un campo de reflexiones sobre el *público* y las *comunicaciones*. Estos son los ejes que constituirán la problemática de las “masas” sólo luego de que durante los años 20 y 30 se haga realidad la existencia de públicos ampliados ya no solamente por el periódico sino mediante la radio, el cine industrial, las historietas y la publicidad. Los sociólogos comenzaron a percibir que la “cultura de masa”, lejos de las connotaciones de desorden y peligro de las multitudes del siglo anterior, es un

vehículo privilegiado de socialización. Representa el pasaje desde una sociedad, en la cual las relaciones sociales estaban contenidas en los grupos primarios (familia, asociaciones religiosas, vecindario), hacia otro tipo de organización, en la cual las relaciones secundarias (el anonimato de las grandes ciudades) se tornan preponderantes. La esfera de la comunicación emerge, así, como un espacio de disputa cultural y política. En ella son engendrados valores, ideologías y creencias.¹¹⁹

¹¹⁷ Gerald Strauss, “Viewpoint: the dilemma of popular history”, en *Past and Present*, nro. 132, agosto de 1991, p. 140.

¹¹⁸ Renato Ortiz, *op. cit.*, pp. 102-103.

¹¹⁹ *Idem*, p. 102.

Retomando la transición de los años 20 a los 40, podemos pensar las ciudades de Rio de Janeiro y Buenos Aires como escenario en el que *coexistieron los dos tipos de organización de las relaciones sociales, con una preeminencia creciente del segundo tipo*. Fue en esa arena pública de comunicaciones que se constituyeron los dos géneros musicales que nos interesan.

Sea en sus utilizaciones peyorativas (la masa como un conjunto irreflexivo y homogéneo de consumidores manipulados en el mercado), sea en las positivas (la masa como reflejo de una sociedad democrática en la que los individuos eligen libremente los bienes y símbolos provistos por el mercado), el concepto de “masa” no es apropiado para abordar el proceso de transición sociocultural de nuestras ciudades. La historia social del período, en el caso de Buenos Aires, debe ser abordada mediante nociones ciertamente imprecisas pero ideológicamente más neutras, como “sectores populares”, “clases medias” o “clases en ascenso” para referirse a los protagonistas de la ampliación y complejización de la “arena comunicativa” de la ciudad y de sus perfiles sociales entre 1920 y 1940.

La diferencia fundamental entre Rio de Janeiro y Buenos Aires en este período de transformaciones es la persistencia, en la primera, de las marcas del esclavismo y la deferencia señorial cariocas, bajo la forma de un racismo de algún modo estructural en la cultura de esa ciudad. En Buenos Aires se estaba desarrollando una sociedad mucho más móvil y abierta. Desde luego, la historia de la represión contra los sectores populares en Buenos Aires (las leyes de Residencia y Defensa Social de comienzos de siglo, la deportación de anarquistas, la represión sangrienta de la Semana Trágica, los discursos higienistas del positivismo, etc.), demuestra lo claros que eran los límites para la aventura social y política de los porteños de las clases bajas. Pero dentro de esos límites que podemos llamar sistémicos —que igualan a estas ciudades con las del resto de América Latina—, los márgenes para la elaboración de una cultura democrática en Buenos Aires eran bastante amplios, si le los compara con los de Rio de Janeiro. La comparación de las interrupciones institucionales de 1930 en ambos países demuestra, por otra vía, esta diferencia: lo que en Brasil significó la inauguración de una política que poseía, por primera vez en la historia, contenidos potencialmente antioligárquicos —que luego derivarían en una experiencia autoritaria seguida de otra populista, bajo las cuales se “crearon” las clases medias e industriales y el proletariado moderno en Brasil—, en la Argentina significó por el contrario una experiencia de restauración oligárquica, como reacción contra los “excesos” de la política popular del radicalismo. En los términos ideológicos de

aquella época, el nacionalismo brasileño tuvo rasgos más inclusivos y populistas que el argentino, mucho más desembozadamente reaccionario.

Volviendo a la hipótesis de este trabajo, sería dable esperar que la poética de la música popular de Buenos Aires haya elaborado más rápidamente que la carioca las complejidades de la vida social moderna, pues en Rio de Janeiro la producción poética estuvo durante más tiempo ligada a la reproducción de los valores y temas de una cultura popular perseguida, excluida y hasta autónoma de los valores y prácticas de consumo cultural de las capas decentes urbanas, por oposición a la mezcla y fluidez de la cultura popular porteña. Pero por otra parte, en el largo plazo la mayor movilidad social observada en Buenos Aires habría generado en las clases dominantes una serie de operaciones de “cierre” cultural para detener el avance de los recién llegados; y en Rio de Janeiro, por el contrario, una estratificación socioeconómica más rígida habría permitido a las élites una incorporación menos peligrosa, y por lo tanto más fluida, de las formas culturales “bajas”. Pero más allá de esta hipótesis, en el siguiente capítulo veremos que en ambas ciudades se registra, entre la Gran Guerra y los años '40, un acercamiento similar entre los músicos populares y miembros de las élites urbanas, una red de mediaciones entre sectores diferentes que constituyó en ambos casos el piso inicial sobre el cual se construyó una industria del entretenimiento –ligada a su vez al mercado internacional– y sobre el cual se construirían, hacia mediados del siglo XX, el tango y el samba como símbolos nacionales.

Capítulo 3

Samba y Tango

El presente capítulo propone en primer lugar dos breves sinopsis de la historia del tango y del samba. Luego, un análisis de algunas letras de ambos géneros buscando las sentimentalidades que vehiculizan, de acuerdo con una hipótesis acerca del lugar del amor en ellas. Finalmente, la enunciación de algunos núcleos para la investigación futura.

1 Breve historia del tango

Para la “prehistoria” del tango hay muy poca documentación escrita. Sus rasgos fueron reconstruidos por escritores aficionados y eruditos de comienzos del siglo XX quienes fundamentalmente recopilaron tradiciones orales, y sus obras fueron luego reinterpretadas por historiadores del tango a lo largo del resto del siglo. En ambos casos, fuera de toda institución universitaria o académica, pues éstas estaban ocupadas en la construcción de relatos de la nacionalidad en clave jurídico-política y no cultural. De allí que los estudios sobre la historia del tango carezcan prácticamente de referencias a tradiciones más o menos disciplinadas de investigación sobre el tema, y posean un carácter ensayístico.

Según Roberto Selles¹²⁰, los orígenes del tango remiten a la década de 1880, cuando en Buenos Aires se designaba con esa palabra a un conjunto de músicas populares derivadas de cuatro estilos diferentes: el tango andaluz, la milonga campera, la habanera y el tango de los negros. Nos detendremos un momento en estos cuatro estilos.

El *tango andaluz* habría sido el fruto del intercambio cultural entre las melodías peninsulares de los marineros gaditanos y el folclore de los africanos y sus descendientes en la América española durante el siglo XVIII y la primera mitad del XIX. La palabra *tango* sería de origen africano, y su forma poética, española. Hacia 1850 este tango andaluz, en España, se

¹²⁰ Roberto Selles, “El tango y sus dos primeras épocas”, en Roberto Selles y León Benarós (eds.), *La historia del tango*, tomo 2 “Primera época”, Corregidor, Buenos Aires, 1999.

convierte en música de carnaval y llega al teatro. En el teatro la orquesta y el piano reemplazan a la guitarra, dando lugar de esta manera a la influencia de la *habanera* ya popular en España. En la década de 1860 las compañías españolas de teatro llevan ese tango a Buenos Aires, donde se populariza recién a partir de finales de la década de 1870.

La *milonga* tendría su origen remoto en la *guajira* cubana, que derivó en España en la *guajira* flamenca o andaluza, y de allí en la *milonga*, que en quimbunda quiere decir “palabras”, pues se trataba de un canto¹²¹. En Buenos Aires ese canto se mezcló con la coreografía de otras danzas como la *mazurca*, la *polca*, el *chotis* y los *lanceros* que se bailaban en los barrios populares en la década de 1870. A partir de 1880, la *milonga* bailada pasó a llamarse tango, absorbida por la popularidad del tango andaluz, pero la palabra *milonga* siguió siendo utilizada para denominar al baile.

La *habanera* era un ritmo y una danza de Cuba que, además de influenciar al tango andaluz en los teatros, se difundió en Buenos Aires como *tango* en la década de 1880, adaptada por la música de los organillos callejeros. Pero este “tango habaneril” no sobreviviría al cambio de siglo, opacado por los anteriores. Según una reseña musical publicada por el diario *Crítica* el 24 de septiembre de 1913, el tango verdadero nada tiene que ver con la *habanera*, y la mezcla o confusión entre ambos sigue practicándose en los salones europeos, pero no en Buenos Aires.¹²²

El *tango de la población negra* compartiría con el tango propiamente dicho tan sólo su nombre, pues musicalmente es completamente distinto. Vicente Rossi escribía en 1926 que la palabra africana *tango* era utilizada en América desde tiempos coloniales, que originariamente designaba los parches de los tambores de los esclavos, y que de allí se trasladó a las danzas y a los espacios físicos en que danzaban los africanos y sus descendientes en distintas partes de América.¹²³ Hay quienes sostienen que el tango nació “del contacto del hombre de color y el orillero”¹²⁴, es decir, ritmos de origen africano y baile de origen europeo, combinados en la

¹²¹ Roberto Selles cita a José Gobello, *Palabras perdidas*, Amaro, Buenos Aires, 1973, p. 98.

¹²² Cit. en Selles, “El tango y sus dos primeras épocas”, p. 156.

¹²³ Vicente Rossi, *Cosas de negros*, Taurus, Buenos Aires, 2001, [1926], pp. 149-150.

¹²⁴ Ricardo Rodríguez Molas, “El negro en la sociedad porteña después de Caseros”, en revista *Comentario*, n°22, Buenos Aires, 1959, cit. en León Benarós, “El tango y los lugares y casas de baile”, en Selles y Benarós, *op. cit.*, p. 208.

imitación burlona que hacían de los pasos del candombe los compadritos, esos bravos habitantes de los suburbios de Buenos Aires.¹²⁵

Pero más allá de las diversas hipótesis acerca de sus orígenes, existe consenso en que alrededor de 1880 derivaciones de esos géneros, fundamentalmente del tango andaluz y la milonga, confluyeron en el tango propiamente dicho. El primer tango famoso fue, para muchos autores, “Dame la lata”, de Juan Pérez, pero existe un debate acerca de su fecha composición, entre 1870 y 1888. Este debate muestra que la génesis del tango fue un proceso de varios años, y la ausencia de indicios acerca de quién fue realmente Juan Pérez habla del carácter anónimo, por ello folclórico, de las primeras composiciones de lo que hoy llamamos tango.

Entre 1880 y comienzos del siglo XX el tango era fundamentalmente una música y una danza que se acompañaba con coplas sencillas, cuya temática remitía a la vida del burdel y sus personajes, tal como lo testimonian numerosas letras. Exclusivamente masculino primero, fue incorporando primero a las “chinas cuarteleras” y las “pupilas de los burdeles” y luego bailado por parejas de diferente sexo no solamente en prostíbulos.

El tango se practicaba también, junto a vidalitas y músicas criollas pampeanas, en las ferias, corrales y mataderos de los márgenes semi-rurales de la ciudad, donde predominaba la *milonga campera* u *orillera*, y también en romerías españolas (pistas de baile improvisadas entre los árboles), patios de conventillo, calles y esquinas.¹²⁶ En el *varieté*, las letras de tango eran compuestas para ser interpretadas profesionalmente, aunque conservaban la temática y el escenario prostibulario.

El tango también era practicado en salones de baile, cuyos límites con los burdeles fueron inicialmente coñusos. Estos salones se concentraban en el centro, en torno a la calle Corrientes, hacia el sur, en los barrios de San Cristóbal, San Telmo y la Boca, y en Barrio Norte y Palermo hacia el norte. Hay también menciones a las *academias* de tango en la obra del uruguayo Vicente Rossi, quien distingue los salones de baile que eran mera “antesala del libertinaje”, de otros, como la academia de baile San Felipe de Montevideo, clausurada en 1899, en la que se practicaba específicamente el baile, “entre mujeres de la peor facha,

¹²⁵ Es la tesis de Ventura R. Lynch, de 1883. Cf. *Idem*, p. 209.

¹²⁶ En verdad resulta difícil establecer con precisión los límites y márgenes de la ciudad en este período, en el que Buenos Aires se asemejaba a un campamento de frontera –más que a la Gran Aldea de la etapa anterior o a la “Paris sudamericana” del Centenario-. Cf. Jorge Liernur, “La ciudad efímera”, en Jorge Liernur y Graciela Sylvestri, *El umbral de la metrópolis*, Sudamericana, Buenos Aires, 1993.

compadraje profesional temible y ambiente espeso de humo, polvo y tufo alcohólico”. En esos salones, una orquesta semi-profesional interpretaba no solamente tangos, sino también “valse, polka, mazurka, chotis, paso-doble, cuadrilla; todo enerjicamente (sic) sometido a la técnica milonguera”, y las bailarinas, “desecho femenino del suburbio alegre” cobraban por pieza bailada a la clientela, dividiendo las ganancias con el empresario dueño del local.¹²⁷ Por su parte, León Benarós recupera diferentes versiones acerca del local *Hansen*, en Palermo, que habría funcionado hasta 1912, en el que la diversidad social de la concurrencia demostraría que el tango estaba perdiendo su carácter exclusivamente marginal.¹²⁸ Durante la década de 1910 ya son numerosos los salones “decentes” a los que concurrían por la noche, los días de semana, una variopinta clientela.¹²⁹

En cuanto a los músicos, Roberto Selles ha trazado breves semblanzas de algunos de los que fueron famosos durante las dos décadas finales del siglo XIX; se trata de violinistas, acordeonistas, guitarristas, clarinetistas, pianistas, bandoneonistas y organistas, la mayoría de ellos compositores. Una breve enumeración muestra lo socialmente complejo que era el cuadro de la música popular ya en aquella época. Había músicos étnicamente marginales, como el Negro Casimiro y el Mulato Sinfroso, otros de apellido ilustre que también componían valsos en francés, como Miguel J. Tornquist, y otros como Antonio Domingo Podestá, que provenía de una prestigiosa compañía circense; estos ejemplos revelan que el tango era un terreno de confluencia de músicos de diverso origen social y profesional. Había conductores de *tramways* como el hijo de libertos Sebastián Ramos Mejía, músicos de compañías de zarzuela que componían a la par óperas y tangos como el director de orquesta Eduardo García Lalanne, un compositor de tangos pero también organista de la Catedral de Buenos Aires como José Palazuelos, y directores de bandas militares, como Gerardo Metallo.

Esta primera etapa “histórica” del tango, luego de sus brumosos orígenes, corresponde a su popularización entre c. 1890 y c. 1915. Esto nos introduce en la cuestión de la periodización de la historia del tango, que ha dado lugar a diferentes criterios.

¹²⁷ Vicente Rossi, *op. cit.*, pp. 133-135.

¹²⁸ León Benarós, *op. cit.*, pp. 243-251.

¹²⁹ *Idem*, pp. 252-256.

En un breve prólogo, José Gobello sugiere una división de la historia del tango en tres etapas (una suerte de era “heroica”, otra “sentimental” y una última “nerviosa”), cada una caracterizada por el estilo de un compositor.¹³⁰

La primera, de 1890 a 1914, es la del “tango alegre y compadrón” de Ángel Villoldo. Convierte las antiguas letrillas de la prehistoria del tango, compuestas en prostíbulos, en letras propiamente dichas para ser cantadas en el varieté, pero su ambiente poético sigue siendo el prostíbulo. Transmite con alegría el éxito del compadrito en el baile, la pelea y la rentabilidad de las mujeres que regentea. Escrito en primera persona, deriva de la evolución del cuplé español al género chico criollo, y algunas letras de tango son cantadas en las calles en forma de lamento por las tonadilleras.

La segunda, de 1914 a 1950, corresponde a un tango de inmigrantes en una “cosmópolis” y su mejor exponente serían las composiciones de Pascual Contursi, que mudan al tango de su fondo prostibulario a un ambiente sentimental. Utilizan con mayor frecuencia la segunda persona, y son tangos más narrativos y argumentativos. Si la poética anterior giraba en torno al compadrito, ahora el tema principal es el amor perdido, y las desdichas económicas y materiales de los tangos de la primera etapa son ahora sentimentales e idealizadas.

La tercera etapa, desde los años 50, tendría su emblema en las composiciones de Astor Piazzolla y se trata de un tango de vanguardia –vinculado al jazz y a la música contemporánea– cuyo objeto poético es –siguiendo a Gobello– la alienación en la gran ciudad.

Toda periodización supone un recorte, y como tal es discutible. En cuanto al interés específico de este trabajo, lo importante es señalar el cambio que se produce en la década de va de 1910 a 1920. Hasta entonces, los protagonistas del tango (en las letras y en los hechos) eran los tratantes de blancas, los compadres, las prostitutas y sus clientes, y por lo tanto la actividad sexual aparece en el centro de su temática.¹³¹ Pero a partir de entonces el tango se difunde en términos sociales (comienza a ser consumido por clases no marginales), internacionales (se transforma en moda exótica en los espacios más exclusivos de la vida bohemia europea) y metropolitanos (comienza a ser tocado, cantado y bailado en teatros toda de la ciudad, y

¹³⁰ José Gobello, “Prólogo” a *Letras de Tango, Selección 1897-1981*, Nuevo Siglo, Buenos Aires, 1995.

¹³¹ Algunos títulos son elocuentes: “El Choclo”, “Dos sin sacarla”, “Concha Sucia” (o “Cara Sucia”), “Qué pasa que no dentra”, “Acá se vacuna”, “Soy Tremendo”, entre otros.

fundamentalmente en casas de familia y clubes barriales).¹³² Esos tres procesos de difusión –la legitimación europea, la aceptación social y la diversificación de escenarios- se alimentaron entre sí.

El cambio de la década de 1910 supone también un cambio en las condiciones de producción específicas de la música popular. En esa década va surgiendo la luego denominada Guardia Vieja, un primer grupo de músicos que se vuelven profesionales. Crean la “orquesta típica”, la principal formación del tango: piano, contrabajo, violines y bandoneones. Si hasta entonces eran fundamentalmente los dueños de los locales de prostitución quienes financiaban a los músicos, ahora se abría el juego para el desarrollo de las habilidades de la producción moderna. Y aquí con *moderna* designamos la especialización de funciones y la utilización de nuevas tecnologías en la producción, comercialización y consumo de la música popular. Una investigación futura debería contestar preguntas como las siguientes: los músicos populares, ¿cuántas facetas del proceso productivo controlan? ¿cuán “autoral” y autónoma es su participación en la elección de los demás músicos y en la definición estética de los arreglos musicales? ¿de qué modo participan en la edición? ¿de qué modo intervienen –si lo hacen- en las estrategias comerciales?

Estas preguntas deberían también ser formuladas para cada etapa del desarrollo de la difusión de música popular: bajo las tecnologías “artesanales” de difusión, bajo las empresas pioneras de la producción discográfica y bajo la era de la concentración oligopólica de la discografía (EMI, RCA, Columbia) durante la cual se abaratan los costos y se estandariza el consumo (33, 45 y 78 rpm) y se recibe el influjo del desarrollo militar-comercial de la radio. Hacia 1930 se distingue ya nítidamente la figura del productor, quien organiza el flujo de dinero, la contratación de músicos, de técnicos, la publicidad, las salas de concierto, la compañía grabadora y la alianza con otros productores para ampliar el mercado. La semblanza que traza Juan Corradi sobre la actividad de Manuel Pizarro en París entre mediados de la década de 1910 y comienzos de la de 1920 es un ejemplo de la multiplicidad de funciones que

¹³² Cf. Blas Matamoro, *El tango*, Acento, Madrid, 1996, *passim*.

cumplía una misma persona en el ambiente musical de la época: músico, manager, arreglador y coreógrafo.¹³³

Las trayectorias de Angel Villoldo y Carlos Gardel también ilustran los cambios operados en el mundo del tango. Angel Villoldo (1868/9-1919), criado en los barrios suburbanos, semirurales, del sur del Buenos Aires, perteneciente a lo que Sergio Pujol denominó un “estadio social ‘calificado’ que ya por entonces integraban otros cantantes, periodistas, actores populares”, miembro de una “*intelligentzia* de sensibilidad de clase trabajadora”¹³⁴ que habitó y expresó artísticamente una ciudad cuya cultura popular estaba marcada por la experiencia de la modernización técnica, es un perfecto exponente de los mediadores culturales que originaron el tango. Fue cuarteador en Barracas y músico de cafetines populares de La Boca, *clown* de circo, tipeador y luego periodista de la naciente prensa de las clases populares y medias educadas (como *Caras y Caretas*, *P.B.T.*, *Fray Mocho*, etc.), autor de revistas teatrales e incluso experimentador de cortos cinematográficos.¹³⁵ En 1907 fue contratado por la tienda Gath & Chaves para grabar tangos en Francia junto a Alfredo Gobbi y su esposa Flora Rodriguez, y en 1913 grabó también para Columbia Records. Durante esta compleja trayectoria, “Villoldo grabó y editó tangos, valeses, aires nacionales, *shottis*, *fox trots*, *couplets*, danzas, milongas, machichas, lanceros, *two steps*, jotas, mazurcas dúos cómicos, recitados y escenas”¹³⁶, evidenciando que en los albores de la “industria cultural” los géneros, los marcos sociales y los campos de legitimidad apenas se están estructurando, permitiendo así contaminaciones y desplazamientos sumamente variados.

La trayectoria de Carlos Gardel (1890-1935) muestra en cambio, en cierta medida, otro mundo cultural. En la década de 1920 el tango, especialmente a través del teatro, comienza a ser consumido por las clases trabajadoras y medias en general, como hemos señalado. El tango es ya sinónimo de tango cantado, y se incluyen en este proceso las voces femeninas, hasta entonces casi ausentes. La “Guardia Nueva” (Osvaldo Pugliese, Carlos Di Sarli, Angel D’Agostino) incluye composiciones de tema ya no marginal sino más bien sentimental. (La

¹³³ Juan E. Corradi, “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 pp. 206-213.

¹³⁴ Sergio Pujol, “Angel Villoldo y el espectáculo de la modernización”, en revista *Todo es Historia*, nro. 284, Buenos Aires, 1991, pp. 79-89 (p. 80).

¹³⁵ *Idem*, pp. 82-83.

¹³⁶ *Ibidem*.

“edad de oro” del tango llegará más tarde, en los años 40, cuando se transforme ya en la música nacional por excelencia, lugar sólo disputado por el folclore durante los 60. Pero esta ya es otra historia). La vida del joven Charles Gardes, nacido en Toulouse y emigrado a Buenos Aires en 1893, resulta oscura para sus biógrafos hasta que comienza a cobrar notoriedad como cantante hacia 1914, en dúo con Angel Razzano.¹³⁷ Vivió su infancia en el centro (en habitaciones de las calles Uruguay al 100 y Corrientes al 1500), una vida, al parecer, callejera, y a la vez vinculada al naciente mundo del espectáculo de la zona a través del trabajo de su madre, planchadora de algunas compañías teatrales.¹³⁸ Entre 1914 y 1920 actuó en escenarios de Buenos Aires, ciudades del interior, Santiago de Chile, Valparaíso, Rio de Janeiro y Montevideo, en veladas que a menudo combinaban diversos géneros, como en su debut en el teatro Esmeralda del 16 de septiembre de 1916, donde “los acompañaban [a Gardel y a Razzano] un bailarín de zapateo americano, Tony Wine, una cantante española, Antonia Costa (...), y una grácil y rítmica bailarina española, Elvira Pujol”¹³⁹. Esta coexistencia es ilustrativa de la formación de un mercado internacional de entretenimientos en el momento en que Gardel estaba por lanzarse a la fama.

La fama la alcanzaría Gardel precisamente al definir el “tango-canción”, a partir de una letra de Pacual Contursi de nombre “Lita” y rebautizada por Gardel como “Mi noche triste”.¹⁴⁰ El enorme éxito de la versión grabada en 1918 marcaría un hito en la historia del tango. Se trataba de la condensación de la innovación poética del tango y del mercado de entretenimientos. La muerte de Gardel en 1935 alimentaría el mito gardeliano, pero éste no es simplemente macabro, sino que tiene su origen en la feliz coincidencia del talento de Gardel y la evolución poética de Contursi en el momento en que el sistema del entretenimiento de Buenos Aires se estaba modernizando, hacia el final de la Gran Guerra. Las múltiples participaciones de Gardel en la producción cinematográfica obedecen a este proceso de modernización del entretenimiento, y no, como en el caso de Villoldo, a la experimentación “vanguardista” de aquel intrépido y movedizo *flâneur* porteño.

¹³⁷ Simon Collier, *Carlos Gardel. Su vida, su música, su época*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988 [1° ed. University of Pittsburgh Press, 1988].

¹³⁸ *Idem*, p. 24.

¹³⁹ *Idem*, p. 49.

¹⁴⁰ *Idem*, pp. 59-61.

En su reseña del mundo del tango en la década de 1910, Juan Corradi abordó algunas de las vinculaciones iniciales de la música popular porteña con Europa: la llegada de los primeros músicos de tango a París antes, durante y después de la Gran Guerra.¹⁴¹ Según Corradi, la experiencia parisina fue central en la serie de desplazamientos simultáneos que constituyó al tango como tal. El recorrido del tango en Buenos Aires fue de abajo hacia arriba en la escala social, de la periferia al centro y del prostíbulo al cabaret y de allí al mercado. Pero su legitimidad y su propia identidad “argentina” se construyó en los posteriores desplazamientos de Buenos Aires a París y Nueva York, de París al resto de las grandes capitales europeas, y desde ese circuito internacional, finalmente, hacia el naciente mundo del espectáculo moderno en Buenos Aires. En esos trayectos, los mediadores fueron diversos: trabajadores, proxenetas, músicos, músicos-empresarios, cantantes, bailarines e incluso un presidente de la República Argentina (Marcelo T. de Alvear, en sus años de embajador argentino en Francia, fue testigo de la moda del tango en los clubes de Montmartre, donde el ya mencionado Manuel Pizarro logró incluir un número espontáneo de Rodolfo Valentino disfrazado de gaucho en una noche inolvidable de 1920). Uno de los factores decisivos para la identificación del tango con la nacionalidad argentina habría sido la obligación impuesta a los músicos argentinos, por parte del sindicato de músicos de Francia –en su mayoría veteranos de la guerra-, con el fin de proteger sus fuentes de trabajo, por la cual los primeros debían presentarse con vestimentas “nacionales”, pues no eran considerados músicos regulares sino artistas de *variété*. De allí la aparición de los músicos vestidos de gauchos. “Obligados legalmente a estereotiparse”, argumenta Corradi, en París el tango asumió una caracterización folclórica, volviéndose, ahora sí, “argentino”. La medida en que esa experiencia europea influyó en la poética popular del tango queda para un futuro estudio.

¹⁴¹ Juan E. Corradi, “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, pp. 195-214.

2 Breve historia del samba

Para proponer una breve historia del samba, conviene comenzar con el argumento de *O mistério do samba*¹⁴², del antropólogo brasileño Hermano Vianna. Persiguiendo la construcción imaginaria de la identidad brasileña a través de la música, Vianna reconstruye la historia de la “nacionalización” del samba, es decir, la historia de las operaciones culturales mediante las cuales ese género musical devino una de las máximas expresiones de la identidad brasileña. Para ello desmonta pacientemente la historia “oficial” del samba más difundida entre los brasileños desde mediados del siglo XX.

La versión “oficial” señala un quiebre en la década de 1930, cuando el samba pasa de una situación de marginalidad, confinado en los barrios pobres de población negra de Rio de Janeiro, ignorado por la cultura oficial y reprimidos sus cultores por la policía, a una situación de creciente popularización a escala nacional, aceptado por las capas medias de la sociedad, por numerosos intelectuales y otros grupos étnicos de todo el país, y siendo especialmente estimulado por el Estado, en un contexto de difusión creciente de medios de comunicación modernos, como la radio y la industria discográfica.

Las distintas variantes de esta versión de la historia coinciden en que la popularización y nacionalización del samba serían contemporáneas de una redefinición más general de la cultura brasileña, por la cual la naturaleza mestiza de la población y la cultura popular habrían pasado del rechazo europizante de la élites culturales y políticas, a un primer plano de la definición de la identidad brasileña, vista desde entonces como orgullosamente mestiza. El Brasil *mestizo*, producto de una larga hibridación de elementos portugueses, negros e indios, ese Brasil *verdadero* hasta entonces oculto, habría encontrado en el samba su principal símbolo de unidad e integración. El *misterio* del título del libro alude al carácter de esa transformación: los historiadores y estudiosos de la cultura brasileña sostuvieron tradicionalmente que el pasaje del rechazo a la valoración positiva del samba y de la cultura popular en general, se habría operado de modo abrupto y repentino, de manera que los años 30 señalan un fuerte contraste, y no una continuidad, entre dos épocas simétricamente opuestas en la consideración de lo popular.

¹⁴² Hermano Vianna, *O mistério do samba*, ed. Jorge Zahar-UFRJ, Rio de Janeiro, 1999 [1° ed. 1995].

Decidido a explicar tal misterio, Vianna demuestra que la conversión aparentemente “súbita” de la música popular y del carácter mestizo de la población en símbolos nacionales, fue en realidad la coronación de un largo y complejo proceso de negociaciones simbólicas entre individuos y grupos heterogéneos, desmintiendo el contraste señalado por la versión oficial, que a la luz de las exploraciones de Vianna puede ser vista como una construcción mítica de la historia y la identidad brasileñas. Vianna desmiente el carácter abrupto de esa transformación del samba y de lo popular explorando una verdadera multitud de contactos e hibridaciones entre la cultura popular y la cultura de élite a lo largo de la entera historia brasileña, contactos que comienzan en la sociabilidad colonial, se perpetúan bajo el Imperio y la República –inclusive durante la *belle époque* europeísta de comienzos del siglo XX–, y se intensifican durante la convulsionada década de 1920.

La coyuntura decisiva en esa historia de hibridaciones culturales es la década de 1920, y Vianna escoge como símbolo una *noitada de violão* de 1926 en el Centro de Rio de Janeiro en la que coincidió una serie heterogénea de figuras (intelectuales y compositores de élite y músicos populares), entre las cuales se destaca la de Gilberto Freyre, antropólogo y ensayista que revolucionaría la visión de la cultura brasileña en 1933 con su obra más conocida e influyente: *Casagrande & Senzala*, en la cual proporcionó los fundamentos antropológicos e históricos de la visión mestiza del Brasil que perduró a lo largo del siglo XX. Parte de la argumentación de Vianna está dedicada, precisamente, a desmentir el carácter supuestamente “súbito” del descubrimiento que Freyre tuvo del Brasil “verdadero”, y a colocar su trayectoria intelectual en aquella trama mayor de contactos entre esferas culturales heterogéneas pero de fronteras permeables. *O mistério do samba* se ocupa pues de la deconstrucción de diversos mitos nacionales: el mito del samba, el del Brasil mestizo y el de las “iluminaciones” de Gilberto Freyre. Pero luego retomaremos la dimensión nacional del samba; aquí nuestro interés reside en su historia urbana.

Habíamos abandonado la música popular carioca en la época en que ranchos y cordones se transformaron en las formas principales de agremiación popular carnavalesca, a lo largo de las dos primeras décadas del siglo XX.

Desde mediados del siglo XIX venía formándose una cultura musical carioca surgida del hiato cada vez más ancho existente entre la cultura señorial y la de los esclavos, incluso

antes del desmoronamiento político y jurídico del régimen esclavista. Desde la década de 1870, las familias de pequeños comerciantes, empleados, burócratas y trabajadores calificados se entretenían, al igual que sus pares de Buenos Aires, con una diversidad de géneros musicales de orígenes internacionales –valeses, polcas, schottisches y mazurcas-, que se importaban de París y se bailaban durante el Carnaval pero que también daban lugar a bailes caseros denominados *forrobodó*, *maxixe* o *xinfrin*.¹⁴³ Hacia 1900 algunos de esos ritmos internacionales se habían fusionado de modos muy originales. La *polca-lundu*, por ejemplo, era un ritmo y un baile que combinaba la polca centroeuropea con una danza que se bailaba a la manera del fandango español pero cuyo ritmo derivaba de los *batuques* africanos. Otro derivado de la polca fue el *maxixe*, también llamado *tango*, y que tendría un rol fundamental como antecesor del samba. El *maxixe* habría surgido en los bailes de la llamada “pequeña África” de Rio de Janeiro, hacia 1870, y se habría popularizado a comienzos del siglo XX.¹⁴⁴ Eran la llamadas *bandas de choro* –compuestas por guitarras, flautas y cavaquinhos- las que combinaban estos estilos, cuyos músicos, dada su procedencia social, eran mestizos, negros y blancos. Las bandas de choro proporcionaron las conexiones entre la música culta y las orquestas populares, y durante las primeras décadas del siglo XX establecieron la continuidad de los antiguos bailes con el moderno teatro de revista y luego con el disco y la radio.¹⁴⁵ De ese contacto nacieron los grandes músicos del *maxixe* y luego del samba moderno que entre las décadas de 1920 y 1930 compondrían las músicas que luego serían convertidas en símbolos nacionales. Paralelamente, las capas media-altas consumían además músicas provenientes de los Estados Unidos de Norteamérica, inicialmente *ragtime*, *cake-walk*, *one step*, *two step* y el *blackbottom*, a los que siguieron, a partir de la Gran Guerra, el *foxtrot* y el *charleston*, y hacia los años 40 el *shimmy*, el *swing*, el *boogie-woogie* y el *be-bop*, precursores de la influencia del *rock & roll* a partir de los años ‘50.¹⁴⁶

El samba se recortó contra ese abigarrado conjunto de mundos musicales cariocas. Su origen específico es más claramente popular: fue originado por la población de migrantes, (sobre todo bahianos, pero también de Pernambuco, Sergipe, Alagoas) y de la población negra

¹⁴³ José Ramos Tinhorão, *História da música popular brasileira*, Editora 34, São Paulo, 1998, p. 195.

¹⁴⁴ Leticia Vidor de Sousa Reis, “Modernidade com mandinga: samba e política no Rio de Janeiro da Primeira República”, cap. IV de la tesis doctoral en Antropología Social “Na batucada da vida: samba e política no Rio de Janeiro (1889-1930)”, USP, 1999.

¹⁴⁵ José Ramos Tinhorão, *op. cit.*, p. 201.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 207.

nativa de Rio en el marco de los ranchos y cordones que vimos en el capítulo 2, pero sobre todo en las casas presididas por “tías” bahianas que congregaban músicos a su alrededor en casas particulares. Allí los géneros ejecutados por las *bandas de choro* como el *maxixe*, las *marchas* carnavalescas, el *lundu* y otros géneros menores confluyeron en el samba. En verdad, la palabra *samba* es anterior, su presencia abarcó diferentes áreas de la América negra, lo cual indicaría una raíz africana.¹⁴⁷ El samba definitivamente moderno derivaría, luego de las modificaciones introducidas en las casas de las *tías*, entre los músicos de los barrios Estácio de Sá y Vila Isabel a partir de finales de la década de 1920, ligados al mundo de entretenimiento carioca compuesto también por músicos blancos de clase media.

El formato del samba moderno de las décadas de 1920 y 1930 es, como en el caso del tango porteño de la era de Gardel, el *samba canción*. Su importancia en la cultura popular no solamente carioca sino brasileña residiría precisamente en esta característica. Un relevamiento de los estudios académicos sobre la música popular brasileña señala que

Uma das principais correntes de estudo da música popular produzidas no Brasil é a que se dedica à sua forma mais bem acabada e difundida: a canção. Sua hegemonia no Brasil, dentre todas as outras manifestações musicais, em muito se deve à sua atuação impactante nos diversos espaços culturais e entre os diferentes segmentos sociais ao longo do século XX. A canção tornou-se, de fato, o produto artístico de maior penetração em um país de maioria analfabeta, principalmente a partir das décadas de 1920 e 30. As composições de Noel Rosa, Ary Barroso, Cartola, Lamartine Babo, Braguinha, Pixinguinha, Dorival Caymmi e Ismael Silva, entre outros nomes desse período, fundaram a tradição de se experimentar novas formas no terreno do popular, e ao mesmo tempo conquistar um público fiel (os ouvintes das rádios recém-implantadas no país). Com a difusão do rádio ao longo dos anos 30, a canção popular passou a ocupar espaços cada vez maiores no campo cultural brasileiro. A ascensão da Rádio Nacional, a partir dos anos 40, com seu extenso elenco de estrelas, concorria para a popularização de cantores, instrumentistas e compositores.¹⁴⁸

¹⁴⁷ Sandroni, *op. cit.*, cap. “Do Lundu ao Samba”.

¹⁴⁸ Santuza Cambraia Naves et al., “Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil”, en *ANPOCS bib – Revista Brasileira de Informação bibliográfica em Ciências Sociais*, nro. 51, São Paulo, 1er Semestre de 2001.

Según estos autores, la importancia decisiva de la canción en la cultura brasileña se mantendría, con altibajos, en el recorrido que va desde la *bossa nova* de los años 50 y el *tropicalismo* de los 60 hasta el *rock brasileiro* de los 80 y el *hip hop* actual de Rio de Janeiro.

Los sambas cantados establecieron pues un patrón estilístico que se perpetuaría en el Brasil como una de las principales expresiones de la cultura popular. Según Santuza Cambraia Naves Ribeiro, fue Noel Rosa el primer sambista que condensó una poética del samba estrictamente urbana.¹⁴⁹ Enseguida nos reencontraremos con Noel. Veamos ahora qué clase de sentimentalidades vehiculizaron el samba y el tango.

3 Tango, samba y amor

El elemento más notorio del tango y del samba de los años 20 y comienzos de los 30 – cuando se consolidan como géneros “masivos” y establecidos-, es que centran su poética en los aspectos emocionales de la vida. Si bien es posible analizar esas poéticas persiguiendo múltiples referencias a las condiciones de vida de los sectores populares –las diferencias de clase, el trabajo, la política, la ciudad, los estilos de vida, las relaciones de género y autoridad, etc.-, nuestra lectura parte de la hipótesis de que es en las formas de tematización del *amor* que es posible leer el núcleo de la experiencia de la modernización urbana. ¿Por qué?

En primer lugar, por la omnipresencia del amor en esas canciones. Una mirada rápida sobre cualquier cancionero de tango y de samba revela la preeminencia del amor sobre los demás tópicos, y en muchos casos las otras temáticas aparecen vehiculizadas por el amor. En la introducción a su obra sobre la sacralidad y la risa en la modernidad clásica, tras un recorrido por los principales caminos de la historiografía cultural, José Emilio Burucúa propone colocar al *eros* en un plano de igualdad con la violencia y el dominio de unos hombres sobre otros como dimensión primera de lo Real histórico que se hallaría detrás del universo de

¹⁴⁹ Santuza Cambraia Naves Ribeiro, “Modéstia à parte, meus senhores, eu sou da Vila!”: a cidade fragmentada de Noel Rosa”, en *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, nro. 16, julio-diciembre de 1995, p. 257.

significaciones que componen la cultura.¹⁵⁰ Emprendiendo tímidamente tan noble programa, aquí proponemos enfocar al amor en su condición de emoción codificada por la cultura y al mismo tiempo como soporte de la sensibilidad individual, retomando la sugerencia de Burucúa acerca del amor como anudamiento entre cuerpos y entre sujetos que permite la continuidad de la especie. Desde esta perspectiva puede comprenderse que los poetas cariocas y porteños eligiesen al amor para dirigirse a un público que experimentaba considerables mutaciones de su hábitat y crecientes presiones socioeconómicas.

En segundo lugar, en este contexto de veloces y profundas transformaciones del hábitat urbano, de las formas de sociabilidad, del trabajo y del ocio, los lazos sociales se ponen a prueba, rompiéndose o afirmándose según el caso. El amor aparece como una metáfora sentimental de esas transformaciones subjetivas. En un artículo dedicado a explorar las vinculaciones entre el amor de tipo romántico y la estructura social, Charles Lindholm arriba a una hipótesis aplicable a nuestro objeto.¹⁵¹ Lejos de ser una particularidad occidental moderna o un 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, Roma durante el Imperial, entre los indios Ojibway de los grandes lagos norteamericanos, y muchas otras configuraciones sociales. En todos esos contextos, “falling in love is an act of imagination in wich the other in invested with absolute value”. Mientras la tradición sociológica consideró esta actitud como propia del moderno mundo burgués, originada en la Europa del siglo XIX, y la sociobiología la considera una propensión universal tendiente a la reproducción de la especie, la antropología, sostiene este autor, es capaz de probar que el amor romántico puede florecer en determinado tipo de contextos: especialmente en sociedades “fluidas”. Argumenta Lindholm que

all instances of romantic love in the non-Western context are not so markedly different from yhe Western model. In fact, it is precisely in some of the most “primitive” of social formations, where people do not have complex kimship structures of central

¹⁵⁰ José Emilio Burucúa, *La sacralidad y la risa en la modernidad clásica –siglos XV a XVII–*, Miño y Dávila, Madrid, 2001, p. 27.

¹⁵¹ 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.

authority, and live by means of hunting and gathering, that we find romantic idealization taking a form remarkably similar to that characteristics of the West. This is because the fluid, competitive, insecure and risky social formation of the modern world resembles, in essential ways, the lifestyle of hunting and gathering societies operating under harsh ecological conditions (...) The exigences of the environment in both cases make individual self-reliance and isolation a necessity, so that all persons may believe themselves to be standing alone, acting out of self-interest in order to survive (...)

Las sociedades modernas y las primitivas comparten estas características con sociedades tradicionales de pequeña escala, sujetas a presiones ecológicas y estructuradas de modo desigual: "These are truly societies in wich risk and danger are pervasive, and where the nuclear family and the reciprocal affection of husband and wife are the only source of solace and refuge".¹⁵² 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.¹⁵³ La permanente presencia de un *yo* sufriente y a menudo escéptico en las letras de tango y samba de esta época, como veremos, indica que estas transformaciones de los lazos son percibidas en términos de la sensibilidad individual. De la multiplicidad de emociones de las que es portadora una subjetividad en un contexto semejante, es el amor –según nuestra hipótesis- la emoción medular, pues a través de ella se percibe en última instancia el grado de conexión o de alienación respecto del mundo social.

Pero es necesario aclarar que el tango y el samba hablan siempre del amor *masculino*, y debemos pues advertir que la tematización de la vida moderna que nos proponemos analizar a través de esos géneros musicales corresponde a una perspectiva anclada en el género. Esto vincula la visión del amor que acabamos de definir con la construcción de las identidades de género en nuestras dos ciudades. El análisis comparativo de esa construcción excede con creces el objeto de este trabajo, pero de todos modos es necesario realizar algunos señalamientos.

¹⁵² *Idem*, p. 254.

¹⁵³ *Idem*, p. 258.

América Latina (“cuna del ‘machismo’, discutida versión regional de la dominación patriarcal”¹⁵⁴) presentó históricamente diferentes masculinidades, aunque el estudio comparativo de David Gilmore sobre la masculinidad en la cuenca mediterránea¹⁵⁵ demuestra la posibilidad de que existan patrones transnacionales de masculinidad, habilitando la pertinencia de la pregunta por la existencia de una masculinidad latinoamericana, al menos como tronco mayor de las masculinidades regionales o nacionales que formarían parte de ella. De todos modos, las masculinidades pueden incluirse en la expresiva definición general brindada –de modo aforístico– por el sociólogo catalán Josep-Vicent Marqués: 1) *el varón es un loco megalómano que cree ser varón* o 2) *el varón es un loco masoquista que cree estar obligado a ser varón*. Ser varón significa, por contraste con ser mujer, ser importante o pertenecer al orden de lo importante en un grupo humano. El primer aforismo se refiere al componente de la masculinidad mediante el cual el sujeto portador de genitales masculinos se considera a sí mismo varón debido a esa misma portación, sin necesidad ni obligación de demostrarlo: “en la medida en que incorpora el mensaje de la importancia de ser varón pretenderá exigir de las mujeres determinadas prestaciones y reverencias”. El segundo aforismo se refiere al otro componente de la masculinidad, por el cual el portador de genitales masculinos incorpora de otro modo la consigna: “puesto que soy varón, debo ser importante”, lo cual conduce a una vivencia precaria y angustiante de la condición masculina. “Puede que encuentre alguna forma fácil de identificarse con el modelo [vía fortaleza física, destreza sexual o profesional]; pero si no es así, anda angustiado por demostrar (...) que es un varón, que es digno de serlo, que es en algún modo importante”.¹⁵⁶ En las sociedades patriarcales los varones incorporan proporciones variables de ambos componentes. Desde esta perspectiva, puede ser fácilmente identificado el *yo* amoroso masculino de los tangos y sambas de las primeras décadas del siglo XX, construido sobre una visión claramente estereotipada de la mujer.

Donna Guy abordó al tango desde una perspectiva de género, sugiriendo que lo que estaba en juego en sus letras era nada menos que la autoridad masculina:

¹⁵⁴ Teresa Valdés y José Olavarría, “Introducción”, en Teresa Valdés y José Olavarría (eds.), *Masculinidad/es. Poder y crisis*, Ediciones de las Mujeres N° 24, Isis Internacional-FLACSO Chile, Santiago de Chile, junio de 1997, p. 9.

¹⁵⁵ David Gilmore, “Cuenca mediterránea: la excelencia en la actuación”, *Idem*, pp. 82-101.

¹⁵⁶ Josep-Vicent Marqués, “Varón y Patriarcado”, *Idem*, pp. 24-25.

(...) El estudio de Darío Cantón sobre las letras cantadas por Carlos Gardel 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 sólo 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).¹⁵⁷

Esta crisis de la autoridad masculina puede ser el trasfondo del lamento o la evocación idealizante de los sambas y tangos que citaremos más abajo. La voz de las mujeres no aparece en estas músicas populares, compuestas exclusivamente por hombres, y también por ello las letras pueden ser vistas como defensa imaginaria masculina contra una dinámica de igualación sexual y pérdida de la autoridad. Bajo la persistencia del patriarcado se desarrollaron seguramente numerosas subversiones, que alimentaron esta necesidad poética. Donna Guy analiza las visiones generales del cambio social a partir de los cambios en las relaciones de género. Por ejemplo, el contraste entre el pasado y el presente en relación a las drogas:

Carlos Gardel inmortalizó la introducción de drogas en la vida nocturna porteña cuando grabó “Viejos tiempos”. Gardel recordaba los años apacibles en que “eran otros hombres más hombres los nuestros. / No se conocía cocó ni morfina”, en que había “minas fieles de gran corazón / Que en los bailes de Laura peleaban / Cada cual defendiendo su amor”. Las drogas, los hombres débiles y el cabaret habían ocupado el lugar de aquel tiempo más libre, anterior a la reglamentación de la prostitución por el

¹⁵⁷ Donna Guy, *op. cit.*, p. 185.

Estado. A diferencia de los hombres y mujeres independientes del pasado, los “modernos” —es decir, los débiles— necesitaban drogas, y las mujeres fuertes traicionaban a los hombres. De este modo, Gardel vinculaba el pasado nostálgico libre de drogas con la época de los espectáculos musicales de índole prostibularia y las relaciones de género más tradicionales.¹⁵⁸

La vida sexual era percibida según Guy desde la misma óptica:

Por fin, las letras sanearon el tango para la audiencia argentina porque se burlaron de las proezas sexuales de los cantores y advirtieron acerca de las mujeres demasiado independientes. Nuevamente, Gardel era el principal responsable de esta misión. Gardel, uno de los intérpretes más prolíficos del tango, en sus propias letras y en la interpretación de las letras de otros, hacía referencia a las mujeres que eran buenas porque eran madres. Sumisas y encerradas en la casa, no constituían una amenaza para el hombre. Las mujeres eran malas o se dejaban seducir por falsos valores cuando abandonaban el hogar. También se las consideraba prostitutas o malas cuando abandonaban o traicionaban al cantor. Por la misma razón, a las mujeres inmorales se les reprochaba el haber engañado al cantor, pero se las miraba con más benevolencia cuando otros las habían seducido.¹⁵⁹

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 sólo al sexo comercializado”,¹⁶⁰ pues el tango “era la expresión acabada de una visión masculina de la sociedad argentina, porque los temas de sus letras eran fuertemente misóginos”.¹⁶¹

Aquí proponemos una tipología conjunta de tangos y sambas, ordenada de acuerdo con los siguientes tópicos:

¹⁵⁸ Donna Guy, *op. cit.*, p. 183, retomando a Darío Cantón, *Gardel, ¿a quién le cantás?*, La Flor, Buenos Aires, 1972, p. 199.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 184.

¹⁶⁰ *Idem*, p. 188.

¹⁶¹ *Idem*, p. 190.

- 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;

- 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;

- la **redención** a través del amor;

- y finalmente, la contracara de estas temáticas es el **escepticismo**, a menudo irónico, vehículo de una **resignación** que permite asumir el desgarramiento del poeta y del mundo.

Estas claves aparecen frecuentemente combinadas, y se fortalecen hacia la década de 1930. También están presentes en los tangos y sambas de la segunda mitad de la década de 1910; en el período anterior, la figura del amor aparece más a menudo ligada de un modo sencillo al baile y/o a los pagos rurales natales. La selección de canciones se realizó persiguiendo estos tópicos entre los varios centenares de canciones creadas entre 1915 y 1935.

4 Las formas del amor en el samba y en el tango

Lamento

En numerosos tangos y sambas, el amor del hombre es presentado como una ilusión que no encuentra correspondencia en la realidad. Es la figura del lamento amargo:

Talvez eu lhe diga um dia

Toda a melancolia de um coração

Todo este sofrimento

Que agora experimento

Nesse infeliz momento

De tão acerba dor

Que crueldade!

Eu era um sonhador
Ela não entendeu meu amor
Qual a razão
Por que minha paixão
Não a pode comover?

Somente o Criador
Sabe do amor que consagrei
A quem tanto amei
À hora propicia em que a malícia
Dela se apoderar
Com meu violão

Direi então o meu pensar
E se ainda essa ingênua linda
Não me compreender
Eu, já descrente,
Direi que ela é inocente
Até morrer

Noel Rosa creó estos versos en 1930 para acompañar el vals “Ingênua”, que otro sambista, Glauco Vianna, había grabado dos años antes, aunque la versión cantada nunca llegaría a editarse.¹⁶² En ellos el poeta declama dolorosamente un amor no correspondido; habla de la melancolía, el sufrimiento, la infelicidad y la crueldad provocados por una mujer ingenua, quien a causa de una malicia de la cual es en realidad inocente, no comprendió la pasión del poeta. Al poeta soñador sólo su guitarra le ofrece la posibilidad y el consuelo de contar su pena de amor, teniendo en Dios un único testigo y en la Muerte un único límite. Con apenas 20 años, recién iniciándose en el mundo del samba, Noel Rosa encarnaba en sus letras la poética de su ambiente social.¹⁶³

¹⁶² Cf. *Noel pela primeira vez*, compilación de grabaciones originales de Noel Rosa, a cargo de Omar Jubran, editada por el Ministério da Cultura/ Secretaria da Música e Artes Cênicas y la Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), São Paulo, 2000.

¹⁶³ Cf. José Ramos Tinhorão, *História social da música popular brasileira*, Editora 34, São Paulo, 1998, pp. 129-130.

Ese mismo año en Buenos Aires el poeta Alberto Franco, de 26 años, escribía el tango “Corazón de papel”, que sería inmediatamente estrenado por Carlos Gardel, con música de Cátulo Castillo. En este tango, el “corazón de papel” de una muñeca es comparado con la insensibilidad de la mujer que abandona al hombre:

(...)

Muñequita de trapo
vestida de Pierrot
nunca podrá vivir
amores ni ilusión
nunca tendrá tu pecho
nunca podrás querer
muñequita de trapo,
corazón de papel

Pasaron cuatro meses de sueños y de idilio
y vos, que en ese pecho tenés un corazón,
igual que golondrina volaste hacia otro nido
sin preocuparte nada por lo que atrás quedó
(...)

En los dos casos, el sentimiento de abandono como consecuencia de causas irrefutables (ingenuidad, ausencia de corazón) vuelve absurdo al mundo e irrecuperable un pasado amoroso siempre idealizado. Lo mismo sucede en “De vuelta al bulín” (c.1914) de Pascual Contursi:

(...)

La carta de despedida
que me dejaste al irte
decía que ibas a unirte
con quien te diera otro amor,
la repasé varias veces,
no podía conformarme

de que fueras a amurarme
por otro bacán mejor

Y pensé en aquellos días
que me decías mirándome:
mi amor es sincero y puro
y yo te juro que te amaré,
y que al darte un abrazo
en tus ojazos lágrimas vi;
yo no sé, vida mía
cómo has podido
engrupirme así.

El lamento se amplifica cuando el amor perdido exigió –en vano- algún tipo de sacrificio. En el tango “¡Qué querés, con esa cara!” escrito también por Contursi en 1915, el sacrificio aparece como sinónimo de los códigos de conducta que suponen una integración positiva en la vida social:

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 "Filosofia" (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 sambista finge que es rico para evitar las burlas, pero es *ella* el objeto de la delamación.

Evocación idealizante

En el tango “Te doy lo que tengo” (c. 1925) de Contursi (música de Antonio Scatasso), esa misma pobreza es asumida mediante un amor que es sinónimo de devoción:

Yo tengo en mi cotorro

un catre y una viola,

un peine y un espejo

colgado en la pared,

y tengo dos cuadritos

que hice en la gayola

color blanco y celeste

de seda cordóné.

(...)

Todito lo que tengo

pa' vos es alma mía:

el mate, la bombilla
y hasta el calentador,
y tengo pa' esas noches
de invierno crudo y trío
de lana un acolchado
pa' que duermas mejor.

Esta sencillez en la aceptación del amor en un hogar humilde aparece también en el “Samba dos caiçaras”, de J. N. da Silva Sobrinho, de 1918. En él se combinan la sencillez y la devoción con 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 fora está chovendo
Aqui dentro não chove não
Vou beijar a moreninha
Com prazer no coração

(...)

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

En este samba, las dificultades o contradicciones se resuelven finalmente en la contemplación del rostro de la mujer amada. Pero antes de pasar al amor como redención, podemos citar el 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, “El bulín de la calle Ayacucho” de Celedonio Flores y José Servidio señalaba sentimientos del mismo orden:

(...)
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!

Redención

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

Tus ojos para mí
son luces de ilusión,
que alumbró 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 se cuántas noches de insomnio
en tus ojos pensando pasé;
pero se que al dormirme una noche
con tus ojos pensando soñé...
Yo no se que me han hecho tus ojos
que me embrujan con su resplandor,
sólo se que yo llevo en el alma
tu imagen marcada con el fuego del amor.

Una figuración similar presenta "Só teu amor" (1923), de Eduardo Souto:

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

De Contursi, “Mi noche triste” (originalmente “Lita”) de 1916, refleja quizá uno de los mayores desconsuelos de la historia del tango, pues ni el llanto, el alcohol, la cama, la guitarra ni los mates toleran 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 el mismo sentido de esta “noche triste”, la mujer es considerada en muchas ocasiones como el elemento que produce el encantamiento del mundo; por ejemplo, en “O mundo sem mulher” (1927), samba de J. Fonseca Costa,

O mundo sem a mulher
Era o mundo da soledade
Nenhum homem sequer
Que não tivesse saudade

O mundo
Sem a mulher
Ninguém não quer
Ninguém não quer

Instrumentos bem calados
O silêncio mais profundo
Os prédios todos fechados
Parecendo o fim do mundo

Jardim sem ter uma flor
O mar sem uma falena
Oh! Lua branca e serena
Onde anda o meu amor

Teatros todos fechados
Sem estrelas a fulgar
A vida sem a mulher
Ninguém pode suportar

Y en el mismo sentido, “Eu vou chorar”, samba de E. A. Sena (1928):

Eu vou chorar, mulher
Eu vou chorar, meu bem
Eu vou chorar
Se você me abandonar

Mulher, tu és a imagem
Mulher, tu és meu altar
Onde irei fazer as preces, mulher
Quando tu me desprezar

Mulher, eu vivo sonhando
Que meus dias vão findar
Nunca mais serei ditoso, mulher
Quando tu me abandonar

Escepticismo.

El impulso amoroso terminaba a menudo en un abandono; debido a ello existe toda una serie de tangos y sambas que proponen, de diversas maneras, evitar el amor. Por ejemplo, mediante la humillación sexual, como en el samba “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

Minha 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

Otro modo habitual del escepticismo consistía en advertir al oyente el sufrimiento del amor, presentando vidas de mujeres que naufragaron por su causa, como en el tango “Santa milonguita” de Enríque 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.

O presentando vidas fracasadas por la espera infructuosa de un ascenso social sólo realizable mediante la relación amorosa; es el caso de “Pipistrela” (1933) de Juan Canaro:

(...)

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 viento
pa'comprarme o sombrero y zapato,
añaparme algún coso del centro
pa' dejar esta manga de pãtos...

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” (1922), de Freire Júnior:

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 se afinca en la dificultad de franquear las desigualdades sociales. Por el contrario, 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.

¿Cómo establecer una mediación versímil entre nuestra interpretación de estas letras y la experiencia real de sus oyentes y cantantes en Buenos Aires y Rio de Janeiro hace más de 70 años? Partimos aquí de suponer que la música fue un vehículo particularmente adecuado para la expresión de las inquietudes de la cultura urbana de esas ciudades. La letra de las canciones forma parte de un mensaje complejo y polisémico (la canción como un todo), que puede oírse, recordarse y cantarse, sin necesidad de ser sometido a una reflexión rigurosa o siquiera a una atención medianamente razonada (muchas veces descubrimos el sentido de una canción al prestarle atención súbitamente tras años de haberla cantado).

Por otro lado, el énfasis en la sensibilidad personal de estos tangos y sambas revela una cultura de la performance interpretativa cercana a la experiencia teatral, en la que las pasiones son expuestas de manera arquetípica. El contenido poético refleja sentimientos, pero sobre todo estiliza percepciones y las construye en un imaginario negociado con el público. La experiencia teatral marcó a las generaciones de porteños de comienzos de siglo. En el excelente libro *Las canciones del inmigrante*¹⁶⁴, Sergio Pujol concibe a la música, y en particular al espectáculo musical, como el elemento más dinámico del proceso de hibridaciones sociales y culturales provocado por la inmigración masiva a Buenos Aires entre 1870 y 1930. La presencia dominante de la inmigración italiana habría determinado lo que Pujol llama el “modelo operístico de la sensibilidad porteña”, particularmente apto para sintetizar aportes de distintos orígenes en una trama diversa de espectáculos musicales. El mercado artístico porteño de las tres primeras décadas del siglo, “a medio camino entre la estética decimonónica y la sociedad de masas” se ofrece como una “representación teatralizada de los instintos y pulsiones de la sociedad toda”.¹⁶⁵ Un mercado artístico que, a lo largo del período señalado, se fue despojando de sus “rasgos más internacionales ligados a las colectividades para pasar a componer el lenguaje de la nueva nacionalidad y del nuevo criollismo”.¹⁶⁶ Al igual que en el

¹⁶⁴ Sergio Pujol, *Las canciones del inmigrante*, Almagesto, Buenos Aires, 1989.

¹⁶⁵ *Idem*, p. 14.

¹⁶⁶ *Idem*, p. 15.

caso brasileño, en la década de 1950 asistimos a un universo musical en el cual “lo nacional” ya se encuentra definido a través de determinadas formas consolidadas del tango y especialmente del folclore –este último como consecuencia musical del proceso de migraciones internas de las décadas de 1930 y 1940-. Para 1950, después de la crisis bélica mundial, se encuentran ya consolidados un mercado mundial de entretenimiento de masas, vía radio, discos y giras, y en Latinoamérica, proyectos políticos de deficiencia de lo nacional-popular. Según Pujol, la fuerza del “modelo operístico” entre las sucesivas capas de inmigrantes determinó desde finales del siglo XIX el carácter de *espectáculo* que asumió la música popular, en términos de una “representación teatralizada de los instintos y pulsiones de la sociedad porteña”. La cultura del espectáculo habría oficiado como filtro, mediante el cual la amalgama cultural inmigratoria produjo en las décadas de 1920 y 1930 una cultura nacional-criolla.¹⁶⁷ El Anuario Estadístico 1914-1923 del municipio, trabajado por Pujol, señala que de las 5.000 funciones teatrales (óperas, operetas, dramas y comedias “nacionales”, españolas, italianas, francesas e idisches principalmente) de 1905 se pasa a 25.000 en 1910, a 72.000 en 1914 y a 108.000 en 1923. El número de espectadores pasa de 2,5 millones en 1905 a 26 millones en 1923. El período de mayor expansión es el que corre entre la Gran Guerra y 1930, cuando se crea la mayor cantidad de salas teatrales.¹⁶⁸

El mundo popular tal como es expresado en tangos y sambas es un mundo de ilusiones que chocan con una realidad dura y cruel, donde los afectos más intensos son traicionados, y la estabilidad es imposible, excepto en el sufrimiento, el cinismo o la resignación. Curiosamente, lo notable de las biografías de los poetas, músicos y cantantes más exitosos es que trasuntan la alegre intensidad de cafés, teatros y giras; seguramente la recepción popular de esas amargas poesías era tan alegre como la figura que exponen en las fotos antiguas los tangueros de las primeras épocas, cuyo emblema es la sonrisa eterna de Gardel. En sus films, el sufrimiento es claramente una performance, una actuación que apela a un público educado en el espectáculo teatral y operístico que espera verlo sufrir.

¹⁶⁷ *Ibidem.*

¹⁶⁸ *Idem*, pp. 34-36.

5 Tango y Samba como negociación de diferencias

La sentimentalidad amorosa que acabamos de reseñar constituye, creemos, la base de otra serie de operaciones culturales, más complejas, que tangos y sambas vehicularon. Un enfoque comparativo en este nivel más complejo es de Florencia Garramuño, quien analiza el tango y el samba de 1880 a 1930 como “espacios de negociación de diferencias culturales”¹⁶⁹ en el marco de redes de significaciones culturales más amplias que incluyen la literatura, el cine, el periodismo, la poesía y el ensayo. Para esta autora, entre 1890 y 1930 se dió un proceso por el cual tango y samba, lentamente, “articulan la imposibilidad de un modelo cultural homogéneo”.¹⁷⁰

La historiografía tradicional del tango y del samba tendió a analizar la historia de ambos géneros, como vimos, fijando etapas homogéneas que se suceden como consecuencia de cambios sociales. En el caso del tango, vimos cómo cada una de sus etapas musicales se corresponde, en la periodización de Gobello, con el compadrito marginal primero, luego con el inmigrante, y finalmente con el ciudadano moderno. En el caso del samba, a sus formas regionales primitivas, le suceden formas urbanas primero marginales y finalmente formas legítimas y sofisticadas en las que se identifica todo brasileño. En esta historiografía, la evolución musical es paralela a, o más bien una consecuencia de, la evolución sociopolítica de los dos países.

Garramuño interpreta de otra manera esta historia de “adecentamiento” y nacionalización de músicas inicialmente marginales. Sostiene que la homogeneidad postulada por la historiografía tradicional nunca fue lograda, pues el tango y el samba combinaron siempre en su seno visiones diferentes y contradictorias. No habría que hablar entonces de homogeneidad, sino de conjunciones inestables de diferencias culturales en permanente conflicto, o de negociaciones simbólicas entre diferentes actores de sociedades sumamente heterogéneas.

¹⁶⁹ 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, p. 70.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

Desde esta perspectiva, el tango y el samba se habrían constituido en músicas nacionales encubriendo o sublimando las diferencias irreductibles de sus respectivas comunidades, llegando a representarlas por entero. Así, no se trataría de géneros populares autoconstituidos desde el inicio, que se abren paso a través del tiempo hacia otras clases, sino de un “continuo campo de batalla” en que se juegan identidades de todo tipo. Hacia los años 30, tango y samba logran representar un *nosotros* heterogéneo, un “denominador común” de las múltiples diferencias dentro de cada nación.

Garramuño propone dos ejemplos de esta batalla: si alrededor del 900 los escritores Ricardo Güiraldes en Argentina y Aluísio de Azevedo en Brasil describían al tango y al samba como formas “prostibularias” e “infecciosas” respectivamente, hacia 1930 los tangos sentimentales de Carlos Gardel y los sambas de Noel Rosa proponían al tango y al samba como denominadores comunes de los múltiples conflictos de clase, región y género, encubriéndolos y conteniendo sus diferencias. En el caso del samba, incluyendo lado a lado como “coisas nossas”, es decir, “brasileiras”, a ricos y pobres, hombres y mujeres, blancos, mulatos y negros. En el caso del tango, sublimando la diferencia de clase en una diferencia de géneros, igualando a los hombres argentinos, más allá de su origen de clase, frente a la traición de la mujer que busca cruzar las fronteras de clase.

De esta manera, tango y samba no resuelven conflictos ni eliminan diferencias, sino que las articulan inestablemente. En otro trabajo¹⁷¹, Garramuño ataca tanto la idea de la cultura nacional como una entidad homogénea, como la idea de que ella es una instancia de resolución de heterogeneidades. Sostiene, con Judith Butler y Ernesto Laclau, que los productos culturales son fruto de negociaciones de diferencias ineliminables, es decir que es el conflicto, y no la confluencia armoniosa, lo que subyace a ellos. Desde esta perspectiva, analiza comparativamente dos films de Carlos Gardel y Carmen Miranda, *Luces de Buenos Aires* (1931) y *Down Argentina Way* (1941), y descubre en ellos los modos en que construyen productos “típicos” nacionales, a partir de la articulación de diferencias (entre el campo virtuoso y la ciudad corrupta en el primer caso, y de la coexistencia de discursos heterogéneos sobre Brasil, Sudamérica y los Estados Unidos, en el segundo). “Mientras las narrativas de estos films se estructuran sobre un código melodramático –triunfo del bien sobre el mal, la

¹⁷¹ Florencia Garramuño, “Tránsitos intranquilos: Carlos Gardel y Carmen como símbolos nacionales”, en *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, ABRALIC, Salvador, 2000.

verdad sobre el error— las performances [de los protagonistas] parecen marcar otra historia: los procesos de negociación y la articulación de esas diferencias, sobre las que se construyen esas narrativas”.¹⁷²

Si la música popular y el cine operan como catalizadores de las diferencias dentro de las sociedades argentina y brasileña, y apuntan a conformar una identidad nacional que las integre, así sea inestablemente, las vanguardias literarias de ambos países también emprenderán esa búsqueda en los años 20 y 30. Garramuño señala que el tango y el samba ocuparon un lugar clave en la confluencia paradójica de nacionalismo y cosmopolitismo entre los vanguardistas argentinos y brasileños de esas décadas. “El tango y el samba son productos anfibios, simultánea, siniestramente modernos y primitivos: figuran al mismo tiempo lo primitivo nacional, y lo sofisticado y moderno del concepto de lo primitivo europeo”.¹⁷³ Este carácter “anfibia” del tango y del samba, permitirá a los vanguardistas argentinos y brasileños emular y a la vez diferenciarse de las vanguardias europeas, pues si para éstas lo *primitivo* funciona como lo *otro* extranjero desde lo cual se cuestiona la tradición nacional, “en América Latina lo primitivo será lo nacional”¹⁷⁴. Mário de Andrade y Jorge Luis Borges ejemplifican la inmersión vanguardista en la cultura popular tradicional de Brasil y Argentina para encontrar en el tango y en el samba —formas del pasado en el presente— las claves de la expresión moderna y nacional que buscaban. Nuevamente, pues, tango y samba aparecen como mediadores eficaces de diferencias insalvables (centro-periferia, cosmopolitismo-nacionalismo, primitivo-moderno).¹⁷⁵

Hemos intentado demostrar que “por debajo” de las empresas vanguardistas, el tango y el samba articularon, a través de sus distintas modalidades de tematización del amor, experiencias concretas de los sectores populares de las dos ciudades. Consideramos que es esta característica la que permitió su conversión en material de las operaciones culturales más complejas por parte de la élites intelectuales de los años 30 y 40, al mismo tiempo que de las

¹⁷² *Idem*, pp. 110-111.

¹⁷³ Florencia Garramuño, “Vanguardistas primitivos: tango, samba y poesía”, en revista *Gragoatá*, n°12, 1er. Semestre 2002, EDUFF, Rio de Janeiro, p. 131.

¹⁷⁴ *Idem*, p. 132.

¹⁷⁵ Para un análisis de la sentimentalidad vanguardista de Mário de Andrade y Gironde, ligada a la estetización de la moderna vida urbana, cf. Jorge Schwartz, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Gironde y Oswald de Andrade, Beatriz Viterbo, Rosario, 1993 [Perspectiva S.A., 1983].

operaciones comerciales de los promotores de un mercado del espectáculo internacional en expansión.

6 Premisas para la investigación futura

Muchos de los temas de la comparación propuesta en esta tesis están apenas enunciados, y bien podrían orientar investigaciones futuras. La comparación de biografías de los compositores de tango y de samba, y un rastreo en las memorias de los aristócratas y burgueses que disfrutaron del exótico mundo del entretenimiento europeo entre las dos guerras mundiales, arrojarían luz sobre las similitudes y diferencias en la incorporación de artistas cariocas y porteños al mercado internacional del espectáculo. La referencia de Simon Collier acerca del posible encuentro de Carlos Gardel y Charles Chaplin en el *Palais de la Méditerranée* de Niza en una festiva noche de 1931¹⁷⁶ y el encuentro del futuro Rodolfo Valentino (por entonces un adolescente Rodolfo Guglielmo d'Antonguolla) con los músicos pioneros del tango parisino en la pobreza de un *tenement* de Manhattan en 1914 (conducidos allí por un rico norteamericano propietario de caballos, que los había conocido en París al comenzar la guerra)¹⁷⁷, constituyen expresivas sugerencias en ese sentido.

La comparación del tango y el samba con otras músicas populares urbanas permitiría emprender el ambicioso camino que llevó al ya citado Franco Moretti a preguntarse por la existencia de una literatura mundial. La pregunta en este caso estaría orientada hacia el objetivo de develar la eventual existencia de un patrón mundial de surgimiento de músicas populares románticas en ciudades periféricas en contextos de modernización capitalista. Un programa semejante debería interrogarse sobre las condiciones del surgimiento de esas músicas a partir de la propuesta de Charles Lindholm sobre la relación entre el amor y la estructura social. Y recuperar dos enseñanzas del debate que tuvo lugar en las páginas de la revista *Past and Present* acerca de la relación entre el historiador de la cultura popular y las producciones históricas de las clases subalternas: en primer lugar, que la aparición de la "industria cultural"

¹⁷⁶ Juan E. Corradi, *op. cit.*, p. 156.

¹⁷⁷ *Idem*, p. 206.

no constituye necesariamente una frontera para el historiador de la cultura popular, pues los productos discográficos, radiales o televisivos del siglo XX poseen la misma legitimidad para el discurso histórico sobre lo popular que los *charivaris* medievales. Y en segundo lugar, que al analizar la cultura popular tradicional o la del siglo XX, conviene descartar las perspectivas que le asignan algún tipo de “esencia” (sea ésta una estrategia racional en el conflicto de clases, o una irracionalidad “natural” y a contramano del proceso civilizatorio).¹⁷⁸ Imaginación y alienación, manipulación y resistencia motorizaron desde siempre la cultura popular; cabe al historiador poseer la mayor empatía posible con los productores de cultura del pasado para distinguir esas tensiones.

En Brasil la importancia de la música popular en la historiografía fue mayor a la otorgada en la Argentina, fundamentalmente por el lugar que ocupó en la construcción de la cultura nacional. Incluso algunos protagonistas y estudiosos de la música popular brasileña han tenido o tienen una participación política en los programas culturales que buscan enfrentar la extrema desigualdad social y la fragmentación de las identidades populares.¹⁷⁹ Tal vez sea esa férrea persistencia de la estructuración de las clases en Brasil lo que explique la confluencia entre sectores letrados y populares en la construcción de una cultura nacional, mientras que la relativamente móvil sociedad argentina habría producido estrategias permanentes de distinción cultural entre las clases. En la Argentina, la confluencia entre sectores de diferente extracción social a la hora de pensar lo nacional-popular no pasó tanto por la música, sino más bien por la política. Cualquiera sea la razón, en la Argentina la música popular ocupa un lugar secundario tanto en la agenda historiográfica como en la política cultural estatal. Este trabajo pretende, precisamente, alentar una valorización de la música popular en los estudios sobre la cultura.

¹⁷⁸ Gerald Strauss, “Viewpoint: the dilemma of popular history”, en *Past and Present*, nro. 132, agosto de 1991; William Beik, “Comment” en “Debate: the dilemma of popular history - Comment”, en *Past and Present*, nro. 141, noviembre de 1993, y nuevamente “Reply” de Gerald Strauss en *Idem*.

¹⁷⁹ Basta leer los discursos de Gilberto Gil como Ministro de Cultura o las intervenciones públicas de Hermano Vianna sobre las políticas culturales en las *favelas*.

BIBLIOGRAFÍA

- Ezequiel Adamovsky, “Sensatez y sentimientos en la cultura de izquierda”, en revista *El Rodaballo*, año 7, n° 13, Buenos Aires, septiembre 2001.
- Eduardo Archetti, “Hibridación, pertenencia y localidad en la construcción de una cocina nacional”, en revista *Trabajo y Sociedad*, N°2, vol. II, mayo-julio de 2000, Santiago del Estero, Argentina.
- -----, “Hibridación, diversidad y generalización en el mundo ideológico del fútbol y el polo” en *Prismas. Revista de historia intelectual*, Universidad Nacional de Quilmes, nro. 1, 1997.
- -----, “Estilo y virtudes masculinas en El Gráfico: la creación del imaginario del fútbol argentino”, en revista *Desarrollo Económico*, vol. 35, nro.139, Buenos Aires, oct.-dic. 1995;
- Dora Barrancos, *La escena iluminada. Ciencia para trabajadores, 1890-1930*, Plus Ultra, Buenos Aires, 1996.
- William Beik, “Debate: the dilemma of popular history - Comment”, en *Past and Present*, nro. 141, noviembre de 1993.
- Claudio Benzecry, “De nativos, músicos y sociólogos”, en revista *Apuntes de Investigación del CECYP*, N° 9, Buenos Aires, marzo de 2004.
- Martín Bergel y Pablo Palomino, “La revista *El Gráfico* en sus inicios: una pedagogía deportiva para la ciudad moderna”, en Revista *Motus Corporis*, vol 7 nro. 1, maio 2000, ed. Gama Filho, Rio de Janeiro y en *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, Universidad Nacional de Quilmes, 2000.
- Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1988 [Simon and Schuster, New York, 1982].
- Jorge Luis Borges, “Carriego y el sentido del arrabal”, en *El tamaño de mi esperanza*, Seix Barral, Buenos Aires, 1993 [1926].
- Pierre Bourdieu, *La distinción*, Taurus, Madrid, 1979.
- Sérgio Buarque de Hollanda, *Raízes do Brasil*, Companhia das Letras, 2001 [1936].
- José Emilio Burucúa, *La sacralidad y la risa en la modernidad clásica –siglos XV a XVII-*, Miño y Dávila, Madrid, 2001.
- Santuza Cambraia Naves Ribeiro, “‘Modéstia à parte, meus senhores, eu sou da Vila!’: a cidade fragmentada de Noel Rosa”, en *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, nro. 16, julio-diciembre de 1995.
- ----- et al., “Levantamento e comentário crítico de estudos acadêmicos sobre música popular no Brasil”, en *ANPOCS bib – Revista Brasileira de Informação bibliográfica em Ciências Sociais*, nro. 51, São Paulo, 1er Semestre de 2001.
- Oscar Chamosa, “Lúbolos, Tenorios y Moreiras: reforma liberal y cultura popular en el carnaval de Buenos Aires de la segunda mitad del siglo XIX”, en Hilda Sabato y Alberto Lettieri (comps.), *La vida política en la Argentina del siglo XX. Armas, votos y voces*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003.
- Maria Clementina Pereira Cunha, *Ecos da Folia. Uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*, Companhia das Letras, San Pablo, 2001.

- Celia Colista y Glenn Leshner, "Traveling music: following the path of music through the global market", en *Critical studies in mass communication*, nro.15, junio 1998.
- Simon Collier, *Carlos Gardel. Su vida, su música, su época*, Sudamericana, Buenos Aires, 1988 [University of Pittsburgh Press, 1988].
- Juan E. Corradi, "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.
- Fernando Devoto, "La experiencia mutualista italiana en la Argentina: un balance", en Fernando Devoto y Eduardo Míguez (comps.), *Asociacionismo, trabajo e identidad étnica. Italianos en América Latina en una perspectiva comparada*, CEMLA, CSER, IEHS, Buenos Aires, 1992.
- ----- y Alejandro Fernández, "Mutualismo étnico, liderazgo y participación política. Algunas hipótesis de trabajo", en Diego Armus, *Mundo Urbano y cultura popular. Estudios de Historia Social argentina*, Sudamericana, Buenos Aires, 1990.
- Enzo Faletto, "Transformaciones culturales e identidades sociales", en Fernando Calderón (comp.), *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada posmoderna*, CLACSO, Buenos Aires, 1988.
- Boris Fausto, "Estructura social y política de la Primera República", en Leslie Bethell (ed.) *Historia de América Latina*, Vol. X, Cambridge University Press, Crítica, Barcelona, 1996.
- Julio Frydemberg, "Nuevos aportes en torno a la historia del fútbol argentino", en el web site "Eduación Física y Deportes" (www.efdeportes.com).
- -----, "Prácticas y valores en el proceso de popularización del fútbol, Buenos Aires, 1900-1910", en revista *Entrepasados*, nro. 12, Buenos Aires, principios de 1997.
- Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1989.
- 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, 1er. Semestre 2002, EDUFF, Rio de Janeiro.
- Gino Germani, *Estructura social de la Argentina*, Solar, Buenos Aires, 1987 [1955].
- -----, *Política y sociedad en una época de transición*, Paidós, Buenos Aires, 1966 [1ªed. 1962]
- David Gilmore, "Cuenca mediterránea: la excelencia en la actuación", en Teresa Valdés y José Olavarría (eds.), *Masculinidad/es. Poder y crisis*, Ediciones de las Mujeres N° 24, Isis Internacional-FLACSO Chile, Santiago de Chile, junio de 1997.
- José Gobello, *Letras de tango, selección 1897-1981*, Nuevo Siglo, Buenos Aires, 1995.
- -----, *Palabras perdidas*, Amaro, Buenos Aires, 1973.
- Adrián Gorelik, *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1998.

- -----, “O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização”, en Wander Melo Miranda (org.), *Narrativas da Modernidade*, ed. Autêntica, Belo Horizonte, 1999.
- *Guía Artístico do Rio de Janeiro (Artistic guide of Rio de Janeiro)*, ed. bilingüe, Photo Studio Huberti, Rio de Janeiro, 1922.
- Margarita Gutman y Jorge Hardoy, *Buenos Aires. Historia urbana del área metropolitana*, MAPFRE, Madrid, 1992.
- Donna Guy, *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires, 1875-1955*, Sudamericana, Buenos Aires, 1994 [1991].
- Jürgen Habermas, “Modernidad: un proyecto incompleto”, en Nicolás Casullo (ed.) *El debate modernidad – posmodernidad*, El cielo por asalto, Buenos Aires, 1993, p. 131. [Ed. orig.: *New German Critique*, 1981].
- Eric Hobsbawm, “El jazz llega a Europa”, en *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, Crítica, Barcelona, 1999. [Weidenfeld and Nicolson, Londres, 1998].
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE), *Anuário estatístico do Brasil 1936*, Rio de Janeiro, v. 2, 1936, “IV- População da Capital Federal discriminada pelos principais característicos, segundo os recenseamentos gerais de 1872, 1890 e 1920 e o municipal de 1906”.
- -----, “X — Recenseamento de 1920 — População das capitais da União e das suas Unidades Políticas, segundo o sexo, o estado civil e a nacionalidade”.
- Francis Korn, *Los huéspedes del 20*, Sudamericana, Buenos Aires, 1974.
- Jacques Le Goff, *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*, Paidós, Barcelona, 1991 [Einaudi, Turín, 1977].
- Jorge Liernur, “La ciudad efímera”, en Jorge Liernur y Graciela Sylvestri, *El umbral de la metrópolis*, Sudamericana, Buenos Aires, 1993.
- Charles Lindholm, “Love and structure”, en *Theory, culture and society*, vol. 15, nro. doble 3-4, SAGE, London, Thousand Oaks and New Delhi, 1998.
- Josep-Vicent Marqués, “Varón y Patriarcado”, en Teresa Valdés y José Olavarría (eds.), *Masculinidad/es. Poder y crisis*, Ediciones de las Mujeres N° 24, Isis Internacional-FLACSO Chile, Santiago de Chile, junio de 1997.
- Blas Matamoro, *El tango*, Acento, Madrid, 1996.
- Federico Monjeau, “El siglo del tango”, en Carlos Altamirano (ed.) *La Argentina en el siglo XX*, Ariel-Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1999.
- Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, Alianza, México, 1979.
- Franco Moretti, “Coyunturas de la literatura mundial”, en *New Left Review*, edición castellana, nro.3, Julio/Agosto de 2000.
- José Murilo de Carvalho, *A formação das almas. O imaginário da República no Brasil*, Companhia das Letras, São Paulo, 1990.
- -----, “Brasil: nações imaginadas”, en *Pontos e bordados. Escritos de história e política*, UFMG, Belo Horizonte, 1998.
- -----, *Os bestializados. O Rio de Janeiro e a República que não foi*, Companhia das Letras, São Paulo, 1987.

- Jeffrey Nedell, *Belle époque tropical*, Companhia das Letras, São Paulo, 1993.
- -----, "The *Revolta contra vacina* of 1904: The revolt against 'Modernization' in *Belle-Epoque Rio de Janeiro*", en S. Arrom y S. Ortoll (eds.), *Riots in the cities: Popular Politics and the Urban Poor in Latin America, 1765-1910*, Scholarly Resources, Wilmington, 1996.
- *Noel pela primeira vez*, compilación de grabaciones originales de Noel Rosa, a cargo de Omar Jubran, editada por el Ministério da Cultura/ Secretaria da Música e Artes Cênicas y la Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), São Paulo, 2000.
- Renato Ortiz, *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1996.
- Enrique Horacio Puccia, *Historia del carnaval porteño*, Academia Porteña del Lunfardo, Buenos Aires, 2000.
- Sergio Pujol, "Ángel Villoldo y el espectáculo de la modernización", en revista *Todo es Historia*, nro. 284, Buenos Aires, 1991.
- -----, *Las canciones del inmigrante*, Almagesto, Buenos Aires, 1989.
- Fernando Rocchi, "Consumir es un placer. La industria y la expansión de la demanda en Buenos Aires a la vuelta del siglo pasado", en revista *Desarrollo Económico*, nro. 148, vol. 37, enero-marzo, 1998.
- Ricardo Rodríguez Molas, "El negro en la sociedad porteña después de Caseros", en revista *Comentario*, n°22, Buenos Aires, 1959.
- José Luis Romero, *Las ideas políticas en la Argentina*, F.C.E., Buenos Aires, 1997 [1956]
- -----, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1986 [1976].
- Luis Alberto Romero, "Buenos Aires en la entreguerra. Libros baratos y cultura de los sectores populares", *Documentos del CISEA* / 86, Buenos Aires, 1986.
- Vicente Rossi, *Cosas de negros*, Taurus, Buenos Aires, 2001, [1926].
- Beatriz Ruibal, "El control social y la policía de Buenos Aires, 1880-1920", en *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. Emilio E. Ravignani"*, tercera serie, nro. 2, 1er semestre de 1990.
- Alain Rouquié, *Extremo Occidente. Introducción a América Latina*, Emecé, Buenos Aires, 1990 [1987].
- Hilda Sabato, *La política en las calles. Entre el voto y la movilización, Buenos Aires, 1862-1880*, Sudamericana, Buenos Aires, 1998.
- Sylvia Saítta, *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Sudamericana, Buenos Aires, 1998.
- Jorge Salessi, *Médicos, maleantes y maricas*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1995.
- Carlos Sandroni, *Feitiço decente*, ed. Jorge Zahar, 2001.
- Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, Catálogos, Buenos Aires, 1985.
- -----, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1988.
- Jorge Schwartz, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1993 [Perspectiva S.A., 1983].

- Roberto Selles y León Benarós (eds.), *La historia del tango*, tomo 2 "Primera época", Corregidor, Buenos Aires, 1999.
- Richard Sennet, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Alianza, Madrid, 1997 [1994].
- Nicolau Sevcenko, "Introdução", en AAVV, *História da vida privada no Brasil*, tomo 3.
- Georg Simmel, "Las grandes urbes y la vida del espíritu", 1903, varias traducciones.
- -----, "Disgresión sobre la limitación social", en *Sociología*, varias ediciones.
- Gerald Strauss, "Viewpoint: the dilemma of popular history", en *Past and Present*, nro. 132, agosto de 1991.
- -----, "Debate: the dilemma of popular history - Reply", en *Past and Present*, nro. 141, noviembre de 1993.
- Oscar Terán, "Modernos intensos en los veintes", en Revista *Prismas* No. 1, Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1997.
- José Ramos Tinhorão, *História social da música popular brasileira*, Editora 34, São Paulo, 1998.
- Alain Touraine, "Actores sociales y modernidad", en Fernando Calderón (comp.), *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada posmoderna*, CLACSO, Buenos Aires, 1988.
- Oscar Traversa, *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa, 1918-1940*, Gedisa, Barcelona, 1997.
- Teresa Valdés y José Olavarría, "Introducción", en Teresa Valdés y José Olavarría (eds.), *Masculinidad/es. Poder y crisis*, Ediciones de las Mujeres N° 24, Isis Internacional-FLACSO Chile, Santiago de Chile, junio de 1997.
- Hermano Vianna, *O mistério do samba*, ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1995.
- Leticia Vidor de Sousa Reis, "Modernidade com mandinga: samba e política no Rio de Janeiro da Primeira República", cap. IV de la tesis doctoral en Antropología Social "Na batucada da vida: samba e política no Rio de Janeiro (1889-1930)", USP, 1999.
- Luiz Werneck Vianna, *Liberalismo e sindicato no Brasil*, Paz e Terra, San Pablo, 1989.
- Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, Península, Barcelona, 1980. [Oxford University Press, 1976].

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas