

Damián Rodríguez Kees

La función de la vanguardia en la música popular latinoamericana a través de la canción *Épico* de Caetano Veloso

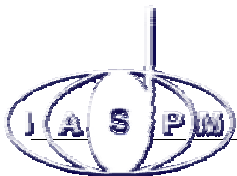
Introducción

Nuestro propósito en este trabajo es aportar a la caracterización de la vanguardia en el *campo*¹ de la música popular latinoamericana (*mpl*), y su función, tomando como ejemplo la canción *Épico* de Caetano Veloso. Optamos por esta canción por su originalidad en el empleo de todos sus elementos compositivos y, sinceramente, por nuestro gusto personal.

Punto 1. *Épico*, su contexto histórico

Sin duda Caetano Veloso (Santo Amaro da Purificação, 1942) es en la actualidad uno de los grandes nombres de la música de Brasil. Pertenece a una generación de figuras emblemáticas de la música popular brasileña (*mpb*) como Chico Buarque, Milton

¹ Cf : BOURDIEU, Pierre. 1990 (1984) *Sociología y cultura*. México, Grijalbo



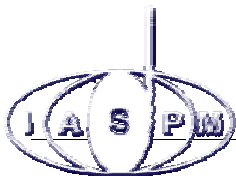
Nascimento y aquellos que formaron el denominado movimiento *Tropicália*². El golpe militar de 1964 lo encuentra en plena ebullición de su creación juvenil y en los comienzos de un rápido reconocimiento popular. Interpretaciones de los textos de sus primeros fonogramas, de directo o elíptico carácter social, valieron que sobre finales de 1968 debiera partir al exilio. Al regreso de este, y gracias a la popularidad adquirida por sus trabajos anteriores, al salir al mercado el fonograma *Araça azul* (1973, en edición de tapa doble de lujo), el público se vuelca apresuradamente a su compra, pero poco tiempo después obtiene el record de devoluciones en Brasil hasta ese momento. Este fonograma compuesto de canciones que emplean diversos recursos de la música culta contemporánea, incluye *Épico*, la canción que analizaremos.

No estamos en condiciones de distinguir qué punto de co-autoría alcanzó Rogerio Duprat como arreglador en esta canción, pero si podemos asegurar que el mismo dejó una impronta en su trabajo que hoy reconocemos como original, vanguardista y de un alto valor estético tanto en este como en otros fonogramas de la *mpb*, entre ellos *Tropicalia ou panis et circencis* (1968) de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé y otros, y *Construção* (1971) de Chico Buarque.

Punto 2. El análisis

Tal como lo afirmaba el compositor uruguayo Jorge Lazaroff en un curso al que asistimos en 1986 “Una buena canción es al mismo tiempo 100% música y 100% texto”. Sólo como herramienta metodológica analizaremos estos discursos por separado para luego unirlos nuevamente.

² A este movimiento lo integraron, entre otros, el mismo Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão, María Bethania, Gal Costa, Torquato Neto, y músicos de formación académica como Tom Zé y Rogerio Duprat.



La “musica”

Derivaremos aquí las “unidades mínimas de enunciación a que el análisis puede reducir un enunciado musical”³, en términos de Philip Tagg los “musemas” de la canción, comparándolos con músicas equivalentes que establecen un cierto tipo de respuestas asociativas-reflexivas.

Desde la percepción podemos distinguir cuatro grandes elementos compositivos bien diferenciados;

I. El tratamiento orquestal

En este Duprat hecha mano a recursos similares a los empleados en las canciones *Construção* y *Deus lhe pague* de Chico Buarque⁴. También está basado en los clichés de las músicas de las series y películas policiales de los '60 (que a su vez derivan de corrientes del jazz de los '50 como el “free”), y que se asocian rápidamente al avance tecnológico y la modernidad de las grandes ciudades.

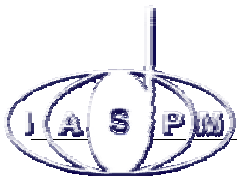
Tímbicamente podemos observar la preponderancia de los metales y el empleo del timbal que subraya el carácter épico de la canción a través del crescendo inicial y del siguiente ostinato junto con el trombón, (ej.1)

Este carácter, pre-anunciado desde el mismo título de la canción y apoyado sobre un contundente 4x4, lo podemos escuchar también en la melodía de los metales(ej.2) que podemos comparar con la melodía (ej.3) de la pieza *Bond below disco volante* compuesta y arreglada por John Barry correspondiente al film *Thunderball* (1965), que tiene como personaje central al sofisticado *Agente 007* de la inteligencia británica, y cuya instrumentación, nuevamente con preponderancia de los metales y del timbal, coincide con el tratamiento dado por Duprat a la orquesta en *Épico*.

Armónicamente la canción gira sobre una tónica *re*. En las intervenciones orquestales este centro tonal se define fundamentalmente por la recurrencia del timbal sobre el mismo. Las estructuras de los acordes más utilizados, como el menor con el

³ DE ALENCAR PINTO, Guillermo. 1985. *Análisis: Deus lhe pague*. En: *La del Taller* n°4, Montevideo, p26

⁴ Ibid.



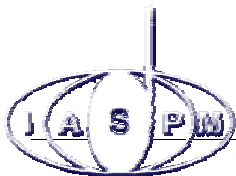
agregado de la 5ta. disminuída (ej.4) y el menor con 7ma. y 9na. mayor, llamado por Tagg “acorde policial”, al que en este caso se le agrega la 13na menor que lo hace aún más disonante al superponerse la 5ta justa con la 5ta disminuida (ej.5) no permiten un reposo absoluto sino que transmiten una sensación de inestabilidad armónica, de “peligro urbano”. Este último acorde, luego del redoble del timbal es construido agregando sucesivamente sus componentes, tal como ocurre en la composición “*El fornido Willy*” de Lalo Schifrin que forma parte de la banda sonora de la serie de TV “*Misión: imposible*” (ca.1968).

El mencionado “peligro” que implican las ciudades y los dispositivos tecnológicos de la modernidad que en ellas habitan, se reflejan también en el acorde final de *Épico* que desemboca en un cluster móvil que evoca el caos de una gran metrópoli, tal como, curiosamente, finaliza la canción principal de la mencionada “*Thunderball*” y la composición “*Misión: imposible*” de la serie del mismo nombre.

De este elemento orquestal se desprenden, hasta por momentos lograr autonomía y rápida identificación, ataques de trompetas con sordina en el registro agudo imitando bocinas de automóviles. Estas interactúan con las bocinas grabadas del elemento II así como los trémolos de timbal lo hacen con los sonidos de los motores de los vehículos que aparecen en el mismo.

II. Sonidos concretos

Este elemento, en el que no podemos distinguir pulso, está compuesto por una grabación realizada en el centro de la ciudad de São Paulo. En él se escucha el pesado tránsito de la ciudad que carga de “ruido” a la canción actuando como un componente constructivo y expresivo más, no como “sonido de fondo”. Su referencia a la ciudad es obvia y directa. Gracias al elaborado trabajo del elemento anterior, podemos reconstruir perceptivamente el sonido de las bocinas y de los motores de los vehículos reconociendo su altura o “capacidad melódica”.



III. La flauta

Este instrumento se identifica inmediatamente como solista en contraste con la masa orquestal. Sólo realiza suaves y breves giros melódicos basados en un mismo material que provoca una referencia a la canción *Desafinado* de João Gilberto⁵. (ej.6)

IV. La voz

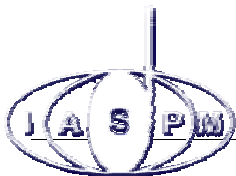
Esta lleva el texto. Cada una de las cuatro estrofas comienzan con un melisma que por su contorno melódico liga a este elemento con el anterior. Su ritmo, amétrico y con percepción fluctuante y variable del pulso, sigue la acentuación y curva natural del texto. Como en un hablar cantado apela por momentos a intervalos menores al semitono, y su giro modal se vincula con cantos de ciertas músicas nordestinas como las Cantorías, a través de un repertorio diatónico de alturas que resalta el intervalo de cuarta aumentada y la falta de sensible tonal. A su vez, si bien la siguiente transcripción se encuentra en re, la afinación se encuentra prácticamente en un re#, lo que sirve para acentuar el contraste con la orquesta. (ej.7)

Como podemos observar, los elementos I y II nos ubican en un contexto ciudadano, colectivo, impersonal. Crean así un solo plano significativo al que llamaremos “A”.

La voz y la flauta se integran en un mismo plano de significación, “B”, que nos remite al nordeste brasileño. Ambos son “solistas”, individuales, nos ponen frente a un solitario *nordestino do Brasil que vive entre São Paulo e Rio*.

“A” y “B” generan una gran tensión desde los contrastes en los planos sonoros y de significación, conviven pero no se integran. La ciudad se hace presente con toda su fuerza, polución y peligro frente a un individuo solitario con su cultura nordestina. Aquí no hay ningún “acompañamiento” y el contrapunto no es “nota contra nota” sino plano contra plano. La identidad brasileña/latinoamericana en esta canción está dada justamente por

⁵ Agradecemos aquí a la investigadora Regiane Gauna, quien con su lectura crítica y atenta nos ayudó a mejorar este trabajo y nos hizo ver/escuchar esta referencia a la pieza de J. Gilberto



este choque de fuerzas, por los planos culturales que luchan e intervienen en el campo social, y no por clichés al estilo de tarjetas postales sonoras “for export”.

A pesar de una estructura claramente articulada por cada intervención de la orquesta en cuatro unidades formales, la canción adquiere continuidad ya que un elemento se va superponiendo a otro. Cada elemento esta “ahí”, significa por si mismo y por su interacción con los restantes. *Épico* no construye un discurso lineal-cronológico, no cuenta nada, “está”, “sitúa”, nos hace a nosotros construir los significados.

El texto

É saudade

Todo mundo protestando contra a poluição
Até as revistas de Walt Disney
Contra a poluição

É Hermeto

Smetak &, smetak & Musak & Smetak
& Musak & Smetak & Musak
& Razão

É cidade

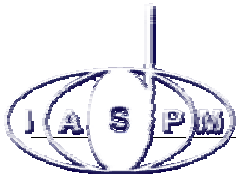
Sinto calor sinto frio
Nordestino do Brasil?
Vivo entre São Paulo e Rio
Porque não posso chorar

É começo

Destino eu faço não peço
Tenho direito ao avesso
Botei todos os fracassos
Nas paradas de sucessos

É João

Uno de los grandes méritos de la canción es que lo dicho para la música, o lo sonoro, se repite de igual manera en el texto. La característica de su poesía, de su juego de palabras, no permite construir un significado inequívoco, sino que se abre a una multiplicidad de posibilidades asociativas que construyen un rico universo discursivo. Si



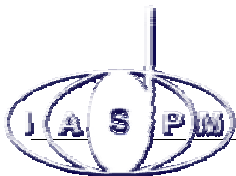
nos atrevemos a plantear algunas referencias básicas en relación con lo sonoro, decimos que en este texto está presente nuevamente el conflicto de un personaje que se encuentra en medio de una ciudad, siendo evidentemente ajeno a ese medio, con su polución y sus revistas de Walt Disney, entre el calor y el frío, entre *São Paulo e Rio* y ante un “destino” incierto del Brasil (*Nordestino do Brasil?*). A su vez, el texto nos ofrece una constelación de referencias musicales, como la del compositor Anton Walter *Smetak* (1913 – 1984)⁶, la *Musak*, música “ambiental” o “de fondo”, que se oye en aeropuertos, salas de espera, fábricas, etc. (digamos que otro producto de la moderna sociedad industrial⁷), los nombres de *Hermeto* (¿Pascoal?) y *João*, que puede ser interpretado como *João* Gilberto al vincular este nombre con la referencia melódica que realiza la flauta.

Al igual que en aspecto sonoro, podríamos agrupar estas referencias a músicas y músicos en planos contrastantes, que conviven en conflictiva tensión y ante los cuales el autor resguarda su *dereito ao avesso*, y en los que el tiempo no “transcurre” sino que “ocurre” entre un *destino* que se “hace” (*Destino eu faço não peço*) y un permanente *começo*.

En la relación música/texto no podemos dejar de subrayar que, como signos comunes de riesgo estético desde el mismo lenguaje musical, *Épico* escapa a algunas características del grueso de la música popular. Entre otras, no posee “estribillo” y no da lo posibilidad de ser bailada, invita sólo a su escucha. Estas dos características la alejan de muchos de los circuitos de difusión masiva de la música popular y se instala casi con exclusividad en la audición privada.

⁶ Este compositor, no es casual, era suizo y adoptó la residencia brasileña en su juventud, lo que también implica un desarraigo y una adaptación a un entorno cultural que no es el de nacimiento.

⁷ También “Muzak”, en relación a la empresa *Muzak. Inc* que en la década del ‘50 comenzó a industrializar música “enlatada”, con función “ambiental”, generalmente instrumental, sosa e intrascendente.



Punto 4. La canción. Su caracterización como vanguardista

A partir de nuestro presupuesto de la existencia de músicas vanguardistas dentro del campo de las *mpls*, relacionaremos a *Épico* con las características y condiciones que se desprenden de las teorías de la vanguardia de Gianni Vattimo y Peter Bürger.

I. Experiencia teórica. Negación del "estilo". Excepcionalidad

Como podemos observar en nuestro análisis, esta canción posee un alto índice de racionalidad y de consistencia teórica. Así como los movimientos vanguardistas históricos (dadaísmo, surrealismo) tuvieron sus manifiestos, esta canción se encuentra entre el manifiesto sonoro que constituyó el fonograma *Tropicalia ou panis et circensis* para el movimiento *Tropicália*, y los manifiestos escritos de los fonogramas *Jóia* y *Qualquer Coisa* (1975)⁸. En nuestro campo de estudio estos manifiestos son excepcionales. Este dato delata tanto por parte de C.V. como de los integrantes del movimiento *Tropicália*, un interés en consolidar su proyecto estético con una componente teórica para que se lo distinga de un capricho azaroso. Los dos libros de C.V.: *Alegria, Alegria* y *Verdade Tropical* consolidan este objetivo. Según Bürger el fundamento estético de todos los movimientos de vanguardia sería:

"(...) establecer las condiciones para que lo libre no se confunda con indiferente y lo indeterminado no se confunda con lo indistinto (...) entender el objeto como marco de su propia interpretación podría considerarse su principal contribución en el campo del conocimiento"⁹.

A su vez,

"la vanguardia no se colma de sentido sin la componente teórica; si se ignora cuanto tiene de proyecto estético, pierde su condición de ruptura epistemológica

⁸ Cf. VELOSO, Caetano. (s/f, Ca. 1977) *Alegria, Alegria*. Rio de Janeiro, Pedra Q Ronca. p163 -166

⁹ PIÑÓN, Hélio. *Perfiles encontrados*. (1986). Prólogo a *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger, Barcelona, Península, p12

para convertirse en muestra de un extraño estilo, sólo distinto por lo novedoso que no cabe sino reproducir por mimesis”¹⁰.

En efecto, a través de la producción de nuestro artista no podemos hablar de “un estilo C.V.”. Esto se debe en gran medida a la no repetición de fórmulas exitosas ni a dogmatismos sobre la propia estética. Lo dogmático y lo “estilístico” se institucionaliza rápidamente. “Las poéticas de vanguardia (...) se proponen (...) como momentos de destrucción de la estructura jerarquizada de las sociedades y del individuo, como instrumentos de verdadera agitación social y política”¹¹. *Épico* pone en jaque estas “estructuras jerarquizadas”.

II. Imprevisibilidad. Atemporalidad.

No necesariamente debemos incluir a un movimiento vanguardista dentro de uno mayor en el proceso del arte. La aparición de *Araçá azul*, como de *Tropicália ou panis et circencis* o de *Jóia* fueron imprevisibles, seguramente fueron fruto del proceso creativo de C.V. pero no de un devenir histórico de la *mpb*. Sin duda la imprevisibilidad forma parte de la estrategia de este músico como conducta de descentramiento¹² en el campo. Tampoco se relaciona con una crítica social determinada de un momento histórico. En este sentido es atemporal, coincide en que su

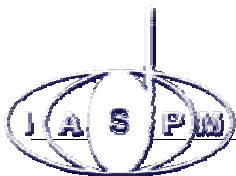
“reflexión excede las atenciones particulares (...) Al actuar con un marco de referencia tal que la conciencia de lo histórico hace abstracción de las vicisitudes de la cotidiano, la vanguardia desatiende circunstancias coyunturales que, en cambio, se aducen a menudo como motivo de protesta por parte de movimientos radicales”¹³.

¹⁰ Ibid. p13

¹¹ VATTIMO, Gianni. 1997 (1985). *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Gedisa, p50

¹² Cf. CORRADO, Omar, 1999. *Estrategias de descentramiento: La música de Liliana Herrero*. En: Rodrigo Torres Editor, *Actas del II Congreso latinoamericano de la IASPM*. Santiago de Chile

¹³ PIÑÓN, Hélio. Op Cit. p11



III. Fenómeno crítico al interior del proceso del arte y a las convenciones sociales.

Aceptando como válida la aseveración de Helio Piñón de que "...se perfila una idea de vanguardia (...) en la que los aspectos críticos y constructivos no son opciones alternativas que se asumen desde compromisos ideológicos diversos, sino facetas de un mismo fenómeno de naturaleza inequívocamente artística, cuyos resultados afectan decisivamente al dominio de los valores estéticos"¹⁴, decimos que *Épico* posee la característica de desarmar lo aceptado y establecido en el campo de la *mpl*, ejerciendo una crítica al interior del lenguaje musical y desde allí al *espacio social* que lo contiene. "(El) momento pleno de la vanguardia será el constructivo (...). La propuesta estructurada a un sistema estético y no la mera crítica moral a la convención sería la vía por la que la vanguardia cuestiona valores de la tradición artística y los del marco social que se testimonia"¹⁵. En este sentido tomamos en cuenta el concepto de crítica marxiano en el que la vanguardia "...no se concibe como un modo de juzgar que opondría bruscamente la verdad particular a la falsedad de la ideología, sino un modo de producir conocimientos"¹⁶. En efecto, así como decimos que *Épico* difícilmente escape a una reflexión desinteresada, esta reflexión a su vez se convierte en fuente de conocimiento por oposición a lo conocido, a los *hábitus*¹⁷ del campo.

IV. Recuperación del concepto de "obra" y la ampliación de sus límites

"La herencia de las vanguardias históricas se mantiene (...) siempre con la marca de la explosión de la estética fuera de los confines tradicionales. (...) la obra no apunta a alcanzar un éxito que le dé el derecho de colocarse dentro de un determinado ámbito de valores (...) el éxito de la obra consiste (...) en hacer problemático dicho ámbito, en superar sus confines, por lo menos momentáneamente. En esta perspectiva, uno de los criterios de valoración de la obra de arte parece ser en primer lugar la capacidad que tenga la obra de poner en discusión su propia condición..."¹⁸.

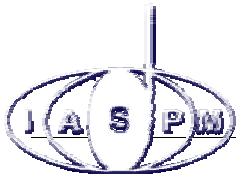
¹⁴ Ibid.p9

¹⁵ Ibid.p9

¹⁶ BÜRGER, Peter. 1997 (1974) *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, p41

¹⁷ Cf : BOURDIEU, Pierre. Op. Cit.

¹⁸ VATTIMO, Gianni. Op.Cit. p51



La “obra” en este caso es la canción. Son tantos los *hábitus* de producción y escucha que *Épico* subvierte, que cabe la reflexión si esta canción puede ser considerada como tal según las reglas del campo. No es nuestra intención llegar a una conclusión sobre este punto en este trabajo, pero si podemos aseverar que *Épico* amplía los límites de lo estatuido como canción a través de una alteración sobre la escucha provocada por un alto grado de racionalidad en la elección de los diversos procedimientos compositivos o “medios artísticos” que “se disponen con libertad, es decir, que ya no están ligados a un sistema de normas estilísticas, en el cual –aunque mediadas- se reflejan las normas sociales.”¹⁹.

V. El montaje como procedimiento formal

El discurso de *Épico* evita el desarrollo de “ideas” y de procesos direccionales hacia unidades formales de mayor jerarquía que otras (como los estribillos). Rompe así con las relaciones causa-efecto que imponen regularidad y previsibilidad en los discursos de la música popular, sometidos generalmente a procesos redundantes²⁰. En nuestro ejemplo podemos aplicar el principio de “montaje”, tanto en la superposición como en la sucesión de elementos, característico del arte vanguardista y que “...supone la fragmentación de la realidad y describe la fase de la constitución de la obra”²¹. “La armonía de las partes ya no constituye el todo de la obra que consiste, ahora, en conexión contradictoria de partes heterogéneas”²².

VI. Espacialidad

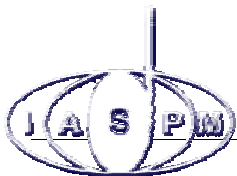
En relación a su textura y sus planos contrastantes, nuestro ejemplo denota un manejo de la espacialidad diferente a lo habitual en el campo de la música popular:

¹⁹ VATTIMO, Gianni. Op.Cit. p55

²⁰ Cf. RESCALA, Tim y otros. 1986. *Entrevista con Hans-Joachim Koellreuter* En: *La del Taller*. Nos. 5 y 6 , Montevideo, p.45

²¹ BURGUER, Peter. Op.Cit. p137

²² Ibid. p149



“...en el sentido de que el espacio como entidad física propicia (...) una forma entendida en términos relacionales (...) que renuncia al tiempo como dimensión de su existencia; o bien lo sustituye metonímicamente por un espacio que es, a la vez, testimonio y denuncia de lo arbitrario del transcurrir.”²³

Desde ya queda por avanzar en una teoría de la vanguardia para las *mpls* generada desde nuestro propio continente, tal como lo hizo en literatura Jorge Schwartz.²⁴

Punto 6. Conclusiones. El rol de la vanguardia en el campo de las *mpls*. Una actitud vanguardista.

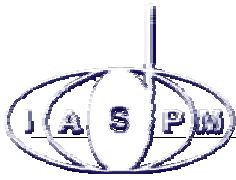
Con *Épico* como ejemplo concluimos que existen hechos musicales en el campo de las *mpls* que presentan un cúmulo de características vanguardistas, y que si bien sus creadores no forman parte de un “movimiento” o “movimientos” en el sentido tradicional de la palabra, estas creaciones, fruto de una actitud vanguardista, cumplen la función de subvertir el orden impuesto, recuperar el juego propio del campo generando conflictos al interior del mismo.

Pero hacer hoy lo mismo que los vanguardistas históricos sería una ingenuidad. La vanguardia en el campo de las *mpls* es consciente del mercado, de sus reglas, de las estrategias para establecerse en sus márgenes y mantener una relación tensa con el mismo en términos de crítica a la sociedad y al interior del lenguaje. Estas críticas van juntas y ponen en evidencia la dominación social que se ejerce o se puede ejercer a través de la música de circulación masiva. Establece una distancia en las relaciones de sentido con aquellas músicas que son tomadas por el mercado no sólo como legítimas sino como únicas. Opone una resistencia a la “violencia simbólica”, socialmente aceptada y legitimada, que se ejerce a través del mercado y que consiste en imponer significaciones en el espacio social dando toda la fuerza de la razón a la razón del más fuerte. El *capital simbólico*²⁵ se sustenta por el mecanismo de que el dominado desconoce

²³ PIÑÓN, Hélio. Op Cit p19

²⁴ CF. SCHWARTZ, Jorge. 1991. *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid, Cátedra.

²⁵ Cf: BOURDIEU, Pierre. Op. Cit.



los mecanismos de acumulación de capital. La vanguardia en este campo, entonces, intenta poner límites a esta “arbitrariedad cultural”, delata sus mecanismos, sus lógicas, su saber práctico. Se nos presenta como una posibilidad de reconocer que no todo es lo mismo, que no todo está perdido, de construir algo distinto, de equilibrio simbólico, de lucha por el sentido. Lucha no para “interpretar” sino para “actuar” a favor de una sociedad más inclusiva y democrática, con todo nuestro *dereito ao avesso*.