

Música y política en el surgimiento de la Bossa Nova

Tomás Andrés Frère Affanni (Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina)
tomasfrere@gmail.com

Resumen: Este artículo se centra en el análisis del disco *Chega de saudade*, del guitarrista brasileño João Gilberto, aparecido en 1959. A partir de dicho LP se analizan, por un lado, cuestiones formales tales como el ritmo, la construcción armónica y melódica, el rol de la voz de Gilberto, y todas las innovaciones estéticas que el disco introdujo. Por otro lado, y a un nivel más amplio a través de una contextualización de las discusiones políticas de la época, el artículo avanza sobre un problema fundamental para las músicas del siglo XX: el problema de la relación entre la estética y la política. El trabajo toma como base la renovación estética que introdujo la Bossa Nova, y los discursos contrarios a dicho movimiento que lo acusaban de «reaccionario», «música burguesa», etcétera, para pensar a partir de allí el lugar donde radica la politicidad de la música popular.

Palabras-clave: Estética; Política; Bossa Nova

Music and politics in the emergence of Bossa Nova

Abstract: This article focuses on the analysis of Brazilian guitarist Joao Gilberto's LP *Chega de saudade*, released in 1959. I will analyze, on one hand, formal issues such as rhythm, harmonic and melodic construction, Gilberto's voice, and every aesthetic innovation that LP brought about. On the other hand, and through a contextualization of those years' political discussions, the article will face a very important problem regarding Twentieth Century Popular Music: the link between aesthetics and politics. In order to think how popular music could be related to Politics, this work takes as a starting point the aesthetic renewal that Bossa Nova brought about, and the voices that arose against it, accusing it of being «reactionary», «music for the bourgeoisie», etc.

Keywords: Aesthetics; Politics; Bossa Nova

*Quando acabou de tocar essa música,
a gente olhava de um lado para o outro
pra ver se a Terra ainda existia. (ZÉ, 2011)*

1 – Introducción

No es arriesgado afirmar que son pocos los trabajos discográficos que han creado, por sí mismos, otro mundo. Estamos a comienzos de 1959. El bahiano João Gilberto acaba de lanzar su primer LP, *Chega de saudade*, y ya nada será igual en la música brasileña. El movimiento que está surgiendo, la Bossa Nova, es un caso ejemplar para pensar los vínculos entre *estética* y *política*, entre vanguardia y compromiso, etcétera. Acusaciones de «música burguesa», de poco o nulo compromiso político, se suceden una tras otra. ¿Qué es la política? ¿Cómo debe hacerse la revolución? ¿Qué rol cumple la música? Son épocas convulsionadas, se sabe...

En su autobiografía *Verdad tropical*, Caetano Veloso cuenta que, en el tiempo que pasó en prisión durante la dictadura iniciada en 1964 en Brasil, sólo mantuvo una conversación interesante con un militar, y en una sola ocasión. Cuenta que aquél le dijo: «Pero ¿eres un ingenuo o crees que puedes tomarnos por tontos?» y que,

mostrando una discreta vanidad intelectual al citar las ideas y los nombres de Freud y Marcuse (mencionó a Marx y Lenin con cierta sequedad, sin la misma emoción), expuso su sofisticada interpretación del tropicalismo. Se refirió a algunas declaraciones mías a la prensa en las que aparecía la palabra “desestructurar”, y, usándola como palabra clave, denunció el insidioso poder subversivo de nuestro trabajo. (...) Dijo entender claramente que lo que [Gilberto] Gil y yo hacíamos era mucho más peligroso que lo que hacían los artistas de protesta explícita o compromiso manifiesto (VELOSO, 2004, p.343).

Chega de saudade aparece para decir, a su manera, con su compleja sencillez, lo que la Bossa Nova –y podría extenderse esto al tropicalismo y a lo que artistas como Caetano Veloso hicieron y continúan haciendo– también afirmarán: no existe revolución política que no sea, inherentemente, una revolución estética. Cualquier otro intento, cualquier «realismo socialista», son sólo pobres tentativas de cambiar los términos sin pensar en cambiar las relaciones.

El surgimiento de la Bossa Nova, la posterior aparición del Tropicalismo, son elementos fructíferos para pensar la relación entre arte y política desde una de las producciones artísticas más revolucionarias del siglo XX como lo es cierto espectro de la música brasileña de la segunda mitad del siglo pasado. Cuando en 1959 aparece el nombrado LP de João Gilberto, un mundo se derrumba; pero al mismo tiempo, otro mundo se adivina en los pliegues del disco.

2 – El contexto: estética y política

Ahora bien, que la Bossa Nova sea actualmente un género mundialmente aceptado no significa que dicha aceptación haya sido unánime (ni siquiera ahora lo es) desde el comienzo. De hecho, los representantes de lo que Julio Medaglia llama la «Tradicional Familia Musical brasileña» (DE CAMPOS, 2006, p.199) sólo comenzaron a aceptar la Bossa Nova años después de su éxito internacional.

Pocos años antes, la disputa se había dado en términos similares, pero dentro de la música académica. Cuando Hans Joachim Koellreutter llegó, exiliado de Alemania, a Brasil en 1937, comenzó a trabajar con las técnicas de las vanguardias musicales europeas, el dodecafonismo a la cabeza. El grupo por él fundado, *Música Viva*, atacaba permanentemente las pretensiones de los músicos nacionalistas, que afirmaban que el rol del compositor brasileño era el de reflejar una identidad ya forjada en el pasado. Camargo Guarnieri, el mayor representante del nacionalismo en la música académica brasileña, encuentra en Koellreutter y en sus enseñanzas

una tendencia formalista que lleva a la degeneración del carácter nacional de nuestra música, es antinacional, antipopular, es un refugio de compositores mediocres y de seres sin patria, es una caricatura de la música, y sólo sirve para nutrir el gusto pervertido de pequeñas elites de rebuscados y paranoicos. Lo considero un crimen de lesa patria. (GUARNIERI, 1950)

En la respuesta que Koellreutter escribe en el diario *Folha da Tarde* de Porto Alegre en 1951, afirma que la demagogia y el nacionalismo de Guarnieri no hacen más que originar

fuerzas disruptivas que separan a los hombres. La lucha contra estas fuerzas que representan el atraso y la reacción, la lucha honesta y sincera en pro del progreso y de lo humano en el arte, es la única actitud digna de un artista (Koellreuter citado por NEVES, 1981, p.125)

Poco más de una década después, el enfrentamiento asumía un tono familiar. El *samba* tradicional brasileño

estaba, para algunos, siendo corrompido por estos músicos que incorporaban nuevas técnicas de composición. El jazz, género al que la Bossa Nova debe mucho, también había sufrido pocos años antes una división similar, cuando apareció el *be bop* enfrentándose al tradicional estilo cultivado en New Orleans. Y en la misma época que la Bossa Nova, pero en Argentina, compositores como Gustavo «Cuchi» Leguizamón, dentro del campo de la música de proyección folklórica, o Ástor Piazzola, en el del tango, iniciaban renovaciones similares.

Las críticas hacían hincapié en un vector *estético* de la música, es decir, criticaban el desviamiento de las normas compositivas «nacionales», brasileñas. Pero también hacían hincapié en un vector *ético*, ya que la crítica estética se justificaba por el supuesto abandono de la «identidad» brasileña, es decir, el abandono de la idea de que la música debía recrear la identidad de un pueblo, buscarla en el pasado, y reflejarla para fortalecerla frente a las influencias foráneas.

Pero existió otra corriente que también se sumó a las críticas contra bossanovistas y tropicalistas. Y, en este caso, lo ético se exageró en desmedro de lo estético, que pasó a un segundo plano. En un clima político cada vez más tormentoso, con un aumento progresivo del poder de los militares, hasta el mismo grupo «fundador» de la Bossa Nova se partió. Ya en 1960, Carlos Lyra había elegido la frase «O amor, o sorriso e a flor» [«el amor, la sonrisa y la flor»] de la canción *Meditação* «como símbolo a combatir» (STREGA, 2009, p.105). También Nara Leão, una de las principales exponentes de la primera época de la Bossa Nova, ya había abandonado y se enfrentaba al movimiento.

A partir de 1962 la política «explícita» comenzó a aparecer más fuertemente dentro del seno de la Bossa Nova. También por fuera de ese movimiento, a nivel nacional, y sobre todo a partir de 1964, el campo artístico asumió una posición cada vez más confrontativa frente al poder militar y frente a la «derecha» que no estaba ausente, según ellos, del campo de la música. Los críticos de la Bossa Nova afirmaban que «el amor, la sonrisa y la flor» eran letras reaccionarias precisamente por no asumir una posición política explícita. Las letras, según estos artistas, estaban obligadas a abordar problemas relacionados con el Estado, con la situación del proletariado, la lucha antiimperialista, etcétera:

(...) de un lado estaban las que se consideraban letras alienantes, que sólo servían para desviar la atención del pueblo de sus verdaderos problemas, y por otro las letras llamadas participantes, al servicio del gran cambio que beneficiaría a Brasil y toda América Latina, bajo la inspiración de la revolución cubana. (STREGA, 2009, p.106)

El «ala de izquierda» bossanovista estaba ahora conformada por autores como el nombrado Carlos Lyra, Edu Lobo, Nara Leao, entre otros. Para estos autores, no abordar «los problemas del pueblo» (STREGA, 2009,

p.106), centrarse en la construcción armónica o melódica en desmedro de lo explícito de las letras, cantarle a cosas sin importancia, era sospechoso (o confirmatorio) del carácter «de derecha» que poseían esos músicos del ala opuesta de la Bossa Nova: autores como Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Rolando Bóscoli, etcétera. Los interesados «exclusivamente en hacer música (...) eran los alienados asumidos» (CASTRO, 2008, p.354). (João Gilberto pasó la mayor parte de esta etapa en el extranjero, lo cual lo hacía oscilar, a ojos del «ala izquierda», entre la indiferencia y el abandono de toda posibilidad revolucionaria). La línea que Ruy Castro llama «amor-flor-mar» fue desterrada de cualquier música que se pretendiera de izquierda.

Lo que se le critica a estas obras podría resumirse así: carecen de un *afuera*. El compromiso político de una obra radicaría en sus referencias a una situación exterior. Es en este sentido que puede hablarse de «realismo»: la obra debe *representar* un *afuera* que no le pertenece, debe ponerle palabras a una situación injusta. Tal vez en un cuadro, en una escultura, esto sea más fácil de pensar, de articular. Pero: ¿cómo pensarlo en la música, aquel arte que, desde Platón y Aristóteles, se encuentra continuamente bajo sospecha precisamente por, aparentemente, carecer de un *afuera*? (La matemática y la música, decía Borges, nos permiten prescindir del mundo.) ¿Qué *significa* una progresión de acordes? ¿Con qué elemento del *afuera* lo relacionamos?

Chega de saudade es un disco que, en cierta forma, intenta estar cerrado sobre sí mismo, con canciones cerradas también sobre sí mismas. La potencia de cada canción radica en su capacidad de sostenerse por sí mismas, en ser tan complejas y densas al punto de no requerir una referencia a algún suceso identificable, a algún personaje delimitable por fuera de la canción. Se le canta al mar, al sol, a un amor, a cosas que no son más que banalidades para el «arte comprometido». Frente a esto, se le exigirá a la Bossa Nova una posición política explícita, se le exigirá que deje sus refinamientos formales y pase a la acción comprometida.

No estamos afirmando aquí una caprichosa separación entre forma y contenido, donde cultivar el segundo sería síntoma de pobreza estética y compromiso – revolucionario– político, y cultivar la primera, síntoma de sofisticación estética y conservadurismo político. Entiéndase bien: narrar las injusticias del mundo sin cultivar al mismo tiempo un trabajo riguroso sobre la forma artística, no es negativo en sí mismo. Pero está menos cerca del arte que del periodismo.

Nuestra hipótesis, justamente, es que el error es considerar como aislados los vectores ético y estético, ponerlos en relación de subordinación, de jerarquía. Lo interesante de la Bossa Nova, de este modo, es que no pretendía una simple inversión de lo que los artistas «de izquierda» hacían, es decir, no pretendía dar vuelta las

cosas colocando lo estético por encima de lo ético. Por el contrario, lo que queda en cuestión es la propia existencia separada de esos dos conceptos.

La Bossa Nova, afirmamos, fue un movimiento profundamente político. Lo que los bossanovistas (y, más tarde, los tropicalistas) llevaron a cabo implicó una ruptura mucho más radical con el orden de las cosas: ellos alteraron el modo en que se percibe, el modo en que se siente, en fin, el modo en que se vive. Frente a la unilinealidad pretendida por los «artistas comprometidos» (cantarle al pueblo con letras sobre el pueblo, para que el pueblo comprenda), atacaron la falsa correspondencia lineal entre causa y efecto, y afirmaron en cambio una indeterminación donde un efecto no deriva *necesariamente* de un hecho cualquiera. Las producciones de estos artistas anularon y refutaron el camino lineal del productor al receptor. Una melodía, una palabra, una cadencia, una armonía podían causar una *multiplicidad* de efectos.

Lo que el disco de 1959 pone sobre el tapete es, precisamente, la imposible separación entre la experimentación estética y la política. Y esas características del disco que lo enfrentan a lo que la corriente izquierdista de la Bossa Nova pretendía, son las mismas que lo enfrentan al conservadurismo nacionalista, a aquellos que pretendían que la música debía buscar una identidad anclada en un pasado. Por el contrario, y tomando prestadas palabras de Deleuze, el artista debe siempre trabajar con vistas a un «pueblo que todavía falta» (DELEUZE y GUATTARI, 1993, p.177). Pero no se trata de la *promesa* de un pueblo, de un pueblo que, algún día, llegaría a ser libre. Se trata, por el contrario, de crear ese pueblo que falta, crear *aquí y ahora* nuevas formas de vida, nuevas maneras de *poblar* la tierra.

Es posible ahora releer el episodio narrado por Veloso y reproducido algunos párrafos atrás. El músico brasileño Julio MEDAGLIA (2011), en una entrevista para un programa de una radio carioca, recuerda de otro modo la anécdota: aquel General «de quinientas estrellas en el pecho» les había dicho: «ustedes, muchachos, con esa cosa de hacer de la realidad una pasta informe, con esa cosa de diluir los valores, de no dejar piedra sobre piedra... ustedes están actuando con una de las formas más modernas de subversión; tal vez la única».

3 – *Chega de saudade*

En 1959 aparece *Chega de saudade*, con 12 canciones: *Chega de saudade* (Tom Jobim y Vinicius de Moraes), *Lobo-bobo* (Carlos Lyra y Ronaldo Bôscoli), *Brigas, nunca mais* (Jobim y de Moraes), *Hôba-la-lá* (João Gilberto), *Saudade fez um samba* (Lyra y Bôscoli), *Maria Ninguém* (Carlos Lyra), *Desafinado* (Tom Jobim y Newton Mendonça), *Rosa Morena* (Dorival Caymmi), *Morena Boca de Ouro* (Ary Barroso), *Bim-Bom* (João Gilberto), *Aos pés da cruz* (Marino Pinto y José Gonçalves) y *É luxo só* (Ary Barroso y Luis Peixoto).

El disco posee, a la hora de abordarlo, una multiplicidad de aristas posibles. En nuestro caso, nos limitaremos a tres aspectos que consideramos fundamentales: i) la relación entre la música y la palabra, que lleva al problema de la representación en música; ii) un análisis formal básico de la obra, que hará hincapié en aspectos armónicos, melódicos y rítmicos; iii) el modo en que la obra de João Gilberto se relaciona con la música popular y sus formas más difundidas.

3.1 – *É só isso o meu baião...*

En primer lugar, puede afirmarse que el disco es innovador y provocador en su abordaje de la relación entre música y palabra. La palabra es tomada en tanto «algo» que significa, por supuesto, pero sin despreciar por eso su dimensión sonora. La canción *Bim-Bom*, compuesta por el propio Gilberto, reza: «Bim-Bom / É só isso meu baião / E não tem mais nada não» («Bim-Bom / Es sólo eso mi baión / y no tiene nada más»). ¿Una provocación del artista? En *Hôba-la-lá*, por otro lado, la sonoridad de las palabras del título también son tomadas sin referencia al afuera, por su valor sonoro. La voz como instrumento.

La intervención de Gilberto en torno al problema música/palabra no surge de la nada, desde luego. Actualiza una de las cuestiones más importantes que han poblado la historia de la música y el pensamiento sobre ella: ¿deben las palabras ser aceptadas en la música? ¿Ayudan a «comprender» mejor la música? ¿O, al contrario, desvían al oyente del verdadero sentido del arte musical? Éstas son, por supuesto, solo algunas de las posibles preguntas a formular; preguntas que surgen ya en la filosofía griega (por ejemplo, con Platón en *La República* o en las *Leyes*, o con Aristóteles en su *Política*) y que adquieren una especial relevancia teórica desde los siglos XVI y XVII, que es cuando comienza una tendencia a racionalizar la producción musical.

En todas las pistas del disco se percibe el nuevo abordaje que João Gilberto hace de la relación entre música y palabra. Si consideramos sólo la letra, las ya citadas *Bim-Bom* y *Hôba-la-lá* son los ejemplos más explícitos. Pero también en *Desafinado*, por ejemplo, la ironía en la letra hace referencia a la construcción específicamente musical: «si vos decís que yo desafino...», en una canción que introduce armonías extrañas, con una melodía extremadamente difícil de cantar (pero que, a pesar de la trampa de la letra y del título, nunca es desafinada).

Pero también en el modo en que Gilberto canta, es decir, en el *cómo* y no sólo en el *qué*, aparece la renovación de la Bossa Nova en este aspecto. El hincapié ya no está puesto únicamente sobre lo que la voz dice, sino en el sonido propio de esa voz. El canto suave, en bajo volumen, intimista, sin exabruptos ni «lujos» innecesarios es también una innovación dentro de la música brasileña (y latinoamericana en general). Gilberto canta *cool*, según la definición de Tom Jobim: «cantar sin buscar efectos contrastantes, sin arrobos melodramáticos,

sin demostraciones de afectado virtuosismo, sin malabarismos. Lo *cool* cohibe el personalismo en favor de una real integración del canto a la obra musical, lo que está de acuerdo con la posición estética del movimiento» (DE CAMPOS, 2006, p.40). Cuando apareció *Chega de saudade*, la sorpresa se debió en parte a esa interpretación vocal despojada, no afectada, simple sin dejar de ser compleja. João Gilberto se escapaba de los estrellismos vocales a los que la música brasileña estaba acostumbrada. El acompañamiento musical ya no era una mera excusa para mostrar el virtuosismo del cantante. Por el contrario, el énfasis estaba ahora puesto en la totalidad de la composición, intentando darle al tema un equilibrio entre la voz y los instrumentos. Las letras se desprendieron rápidamente de lo que era reconocido como típicamente latinoamericano: dramatismo, motivos melodramáticos, etcétera.

La palabra empezó a ser tomada también por su valor sonoro, y no sólo por su significación (no es casual que el nacimiento de la Bossa Nova y el de la poesía concreta estén muy cerca en el tiempo). Como afirma José GAVA:

la letra se equilibró junto a los demás componentes de la música, integrándose en una misma escala de valores –se volvió uno de los elementos de la composición, y ya no más su hilo conductor o su parte principal. (GAVA, 2008, p.32)

Con la voz en volumen mucho más bajo que lo habitual, prácticamente sin vibrato, la melodía surge en primer plano, con tanta o más importancia que la significación de la letra.

3.2– *Si você disser que eu desafino...*

Con respecto al canto de João Gilberto, es preciso reparar también en la relación que entabla con el ritmo (la nueva «batida» que inventó el músico bahiano). El canto se libró, al menos en parte, de la base rítmica. Gilberto juega permanentemente a demorar o acelerar el canto (o el silbido, o los chasquidos de la lengua) con respecto a la métrica que marca la guitarra o el resto de los instrumentos.

Los desfasajes rítmicos nacidos del contrapunto voz/guitarra se remitan a las inflexiones de la lengua hablada; surgía un tiempo medio inconmensurable entre los dos, apenas suficiente para garantizarle la esencia musical al verso. (GAVA, 2008, p.62)

Las pausas en la línea vocal, por otro lado, no son menos importantes que las pausas que se introducen en la ejecución de la guitarra.

La «batida» que revoluciona el ritmo del samba surge, según el propio guitarrista, inspirado «en el sonido que producían las caderas de las lavanderas de Juazeiro en Bahía cuando ellas pasaban equilibrando los fardos de ropa en la cabeza en el lugar donde él nació» (STREGA, 2009, p.83). Lo que la caracteriza consiste, básicamente, en el hecho de que el tiempo de la línea melódica (de un instrumento o, en la mayoría de los casos, de la voz) y el tiempo de la base rítmica ejecutada por la guitarra

parecen estar desfasados. La frecuencia y la duración con que se pulsán las cuerdas generan una especie de ritmo doble, donde la métrica quizás es la misma pero los acentos caen en instantes diferentes. Así, se tiene una sensación de continuo movimiento, de un reposo imposible que, sin embargo, no deriva en desorden.

Con respecto a la construcción armónica de las canciones, el trabajo de Gilberto (junto al de otras importantísimas figuras como Jobim, Mendonça, Lyra, entre otros) marcó todo un modo de componer, de ejecutar e, incluso, de escuchar las nuevas músicas que empezaron a surgir. Quizás el cambio más importante haya sido el del lugar que pasaron a ocupar las disonancias. Sería incorrecto afirmar que la Bossa Nova introdujo las disonancias en la música popular, dado que éstas existían ya en algunos sambas que databan de hacía varios años. Pero lo que este movimiento tuvo de novedoso fue precisamente el de colocar la disonancia ya no en un lugar de tensión, de suspenso, sino en un lugar estructural, donde las notas «extrañas» ya no son algo a eliminar, o una transición hacia una situación de reposo. Por supuesto que el grado en que se modificaron los acordes de la música popular fue mayúsculo. Pero, insistimos, el cambio principal radica en haberse despegado del habitual dualismo entre consonancia y disonancia, en haberse desligado del juego tradicional entre tensión y reposo, o entre diferentes tensiones que tienden hacia un reposo tonal.

Los modos más utilizados en la música occidental, el mayor y el menor, sufrieron una especie de «conciliación» (DE CAMPOS, 2006, p.34), ya que no es extraño encontrar mezcladas regiones mayores y menores, en continua mezcla y juego de interpenetración. En *Desafinado*, o en *Chega de saudade*, quizás los ejemplos más arriesgados armónicamente, ya no se puede hablar de una región exclusivamente mayor o menor; las regiones se interpenetran continuamente. Estas características llevan a De Campos a afirmar que, a partir del disco de João Gilberto, «la estructuración armónica parece a veces modal» (DE CAMPOS, 2006, p.34), y ya no tonal. Por otro lado, la modulación carece ahora de un momento de transición (entre el punto de partida y el punto de llegada) claramente identificable; los acordes que João Gilberto encadena en la guitarra reafirman esa ambigüedad en la modulación, donde el paso de una tonalidad a otra nunca puede ser perfectamente identificada.

La manera en que Gilberto toca la guitarra en *Chega de saudade* se caracteriza, en relación a las disonancias ya mencionadas, por el uso de una mayoría de acordes alterados, acordes donde se introduce una nota que en la armonía «clásica» sería considerada extraña. Esto está estrechamente relacionado con el hecho de que deja de buscarse indefectiblemente que la nota fundamental del acorde esté en el bajo; así, van desarrollándose «nuevas posiciones en el instrumento en forma de *clusters*, o sea, de bloques de notas con un determinado color armónico» (DE CAMPOS, 2006, p.80).

Sin embargo, siguiendo a Gava, es preciso considerar que, en el caso de la armonía bossanovista –y en esto nos referimos no solamente al LP aquí en cuestión, sino al movimiento en general–, no se trataría tanto de una «anticipación precursora», sino más bien de una «preservación, por parte de la BN, de tendencias armónicas originales ampliadas, "modernizadas"» (GAVA, 2008, p.15).

Recapitulando, las innovaciones en términos armónicos no fueron algo aislado que viniera a sumarse a otros rasgos ya preexistentes. Por el contrario, la complejidad armónica de *Chega de saudade* forma un bloque con la renovación en el modo de cantar de Gilberto, con los nuevos ritmos a la hora de tocar y de componer, pero especialmente con esos dos elementos puestos juntos, es decir, con la relación entre la melodía y el ritmo, y en consecuencia con la forma en que los acordes entran en la canción. Las secuencias de acordes ya no tendrán sus movimientos necesariamente en los tiempos fuertes, de modo homogéneo, y tampoco habrá únicamente síncopas. El tratamiento armónico introduce, en cambio, permanentes sorpresas, da al oyente una impresión, como ya se dijo, de movimiento continuo, de imposible reposo.

3.3- Saudosismo

Existe una canción de Caetano Veloso que se titula como este apartado. Allí, «tú, yo, João» giran en la vitrola, sin pausa, frente a un «mundo disonante» que intentan inventar. En uno de sus múltiples homenajes al que considera su mayor maestro, Veloso afirma que «aprendimos con João, para siempre, a ser desafinados». Ninguna frase mejor que ésa para iniciar el apartado con que finaliza este trabajo. Es que quizás el mérito más grande de la renovación que se inicia a fines de los '50 haya sido el de llevar la experimentación hasta un punto extremo, en el que se alcanzan resultados completamente nuevos, pero sin deshacer del todo las formas tradicionales de la canción de las que la Bossa Nova surgió.

Lo más interesante de la Bossa Nova es precisamente el hecho de no haberse apartado por completo de la tradición musical popular ni de la tradición académica, sin tampoco sumergirse de lleno en alguna de ellas. Los bossanovistas se apropian de elementos de una y otra tradición, rescatan del pasado algunas cosas, inventan otras, se mezclan otras... Allí radica su riqueza. En un siglo en que la música académica se fue alejando cada vez más de los grandes públicos, la Bossa Nova introdujo elementos de esa tradición, pero incorporándolos a músicas populares de gran anclaje en el lugar en donde surgió.

Extrapolándonos a otras escuelas de compositores, podría pensarse provocativamente si, acaso, la revolución de Arnold Schoenberg no fue tan extrema como la de otros compositores del siglo XX. Schoenberg, es sabido, había decretado la muerte de la tonalidad, y ante el caos que dicha muerte habría introducido, volvió a crear un

sistema: el dodecafonismo. Pero creemos que el problema del sistema de doce sonidos radica en que pareciera ser una técnica inventada desde la nada, que viene a incorporarse destruyendo todo lo que la sustentaba (o, al menos, así lo pretende). Alban Berg, Olivier Messiaen, entre muchos otros ejemplos, parecieron en cambio generar en el campo musical una doble disolución: disolución en nuevas vanguardias musicales de la tradición compositiva heredada; disolución de las nuevas técnicas en elementos heredados de la tradición.

No otra cosa sucede en pintura, o en literatura... Los trabajos de Picasso o de Bacon, por nombrar sólo dos pintores del siglo pasado, parecen haber llevado la experimentación mucho más lejos que el arte más extremadamente no-figurativo. No se instala un sistema «desde arriba», sino que se deshacen, progresivamente, las formas ya consolidadas. En literatura, por ejemplo, la experimentación con el valor sonoro de las palabras sería absurda si se la llevara hasta un punto en que ya sólo existieran balbuceos, sonidos ininteligibles en un lenguaje articulado.

Las grandes revoluciones artísticas han trabajado sobre el *proceso*, y no únicamente sobre el producto. Volviendo a la canción de Caetano Veloso, la verdadera herencia de João Gilberto es ser *siempre* desafinados. Los acordes alterados, la disonancia entendida estructuralmente, la inexistencia de regiones tonales fácilmente identificables, la nueva batida, el nuevo modo de cantar, tomados en sí mismos, son aportes invalorable al campo de la música. Pero ser siempre desafinados implica, por sobre todas las cosas, poder despegarse también de esas innovaciones cuando se hayan instalado como nuevo paradigma dominante.

El movimiento *Tropicália* sigue a la Bossa Nova y se reconoce su heredero en este segundo sentido. Para este movimiento, João Gilberto representa una actitud de destrucción de un modo de concebir el arte como mera repetición de lo ya hecho, por un lado, o como destrucción de todo lo anterior, por el otro (VELOSO (2004, p.403) habla de «iconoclastas que no saben construir estatuas», citando al periodista Paulo Francis). El tropicalismo asumió como materia prima «una mezcla

genuina de todo lo que sucedía en la vida cultural de Brasil, absolutamente todo (...) La auténtica creatividad podría redimir cualquiera de sus aspectos y volverla trascendente» (VELOSO, 2004, p.37).

Podemos volver entonces al problema de la política, y al contexto que delimitamos anteriormente. De los músicos de protesta, Caetano Veloso afirma en *Verdad tropical*:

Ellos ya conocían la única solución, que llegó aquí lista: alcanzar el socialismo. Y para eso cualquier truco servía. Todo gesto que mostrara interés en refinar la sensibilidad -tanto en el contacto más profundo con nuestras formas populares tradicionales como en la vanguardia experimental- se consideraba una perversión peligrosa e irresponsable. (VELOSO, 2004, p.76)

Desde esa visión, habrá que darle al pueblo una música *para* algo (para la revolución socialista, para consolidar la dictadura, etcétera). Lo que queda inamovible es la concepción que entiende que, dado determinado hecho tomado como *causa*, corresponderá siempre *un* efecto. Para que las masas desearan el derrumbe del orden existente, sólo haría falta cantárselos, *contárselos*, narrarle al mundo las injusticias y proponer modos de cambiarlo.

Y el problema es precisamente ése. *Ser siempre desafinados* implica asumir siempre una posición que incluye riesgos, una posición de minoría frente a los patrones dominantes (en música, en política...). Quebrar la *doxa* instituida creando *para-doxas*, puntos en que lo que aparecía como inevitable, como necesario, ya no lo es. Los acordes, la batida, el cantar de la Bossa Nova llevan adelante esa revolución, que es una revolución estética y, por tanto, política. La Bossa Nova cuestiona todo un modo de concebir la música, pero también todo un modo de concebir la relación entre compositor/ejecutante y oyente; y, sobre todo, cuestiona el modo en que se tocan las esferas aparentemente divorciadas del arte y la política. El arte, ahora, llevará a cabo un proceso de experimentación que altera, valga la redundancia, el propio modo en que se experimenta, en que se percibe. La tarea política del arte, citando por última vez a Veloso en su canción *Livros*, es la de lanzar nuevos mundos en el mundo.

Referências

- CASTRO, R. (2008). *Chega de saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia de Bolso.
- DE CAMPOS, A. (2006). *Balance(o) de la Bossa Nova y otras bossas*. Buenos Aires: Vestales.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama.
- GAVA, J.E. (2008). *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Editora UNESP.
- GUARNIERI, C. (1950). *Carta abierta a todos los músicos y críticos musicales de Brasil*. O Estado de São Paulo. São Paulo: 17 de diciembre de 1950.
- MEDÁGLIA, J. (2011), Entrevista con Arrigo Barnabé en programa radial *Supertônica. Um programa sobre o gosto*, Rádio Cultura Brasil, 07/01/2011 (disponible online en <http://www.culturabrasil.com.br/programas/supertonica/arquivo-11/caetano-veloso-1968-por-julio-medaglia-2>)
- NEVES, J.M. (1981). *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira.
- STREGA, E. (2009). *Bossa Nova y Nuevo Tango. Una historia de Vinicius a Ástor*. Buenos Aires: Corregidor.
- VELOSO, C. (2004). *Verdad tropical*. Barcelona: Salamandra.
- ZÉ, T. (2011), Entrevista con Arrigo Barnabé en programa radial *Supertônica. Um programa sobre o gosto*, Rádio Cultura Brasil, 04/02/2011 (disponible online en <http://www.culturabrasil.com.br/programas/supertonica/arquivo-11/chega-de-saudade-por-tom-ze-3>)

Tomás Frère Affanni (Buenos Aires, Argentina, 1986) es Licenciado en Ciencias de la Comunicación por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente está en proceso de evaluación su proyecto de Doctorado "El vínculo entre estética y política en la música argentina del siglo XX". Es docente de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (Música y filosofía, aproximaciones a una relación problemática). Desde 2008 es editor y redactor de la revista *Amartillazos*. Revista de filosofía, estética y política, y ha colaborado con artículos en diversas publicaciones del ámbito musical.