

CALEIDOSCOPIO MUSICAL EN AMÉRICA LATINA: CONTRIBUCIONES DE *MAESTRA VIDA* Y DE *ÓPERA DO MALANDRO*¹

MUSICAL KALEIDOSCOPE IN LATIN AMERICA: CONTRIBUTIONS FROM
MAESTRA VIDA AND *ÓPERA DO MALANDRO*

Alejandro Cordovino Barrón Romero²

RESUMEN: El objetivo general del presente artículo es analizar algunas de las canciones y del texto teatral en las obras lírico-musicales *Maestra vida* (1980) del cantautor panameño Rubén Blades, y en *Ópera do malandro* (1978) del dramaturgo, cantante y escritor brasileño Chico Buarque de Hollanda en los contextos socio-políticos tensos, de represión y desigualdad del Caribe y de Brasil de los años 60 y 70. Se trata de analizar cómo los autores utilizan la música para expresar las realidades políticas y sociales de su época y cómo ese proceso es expresado a través de un discurso compuesto de ironías, risas y festividad que buscan enfrentar las desdichas y penas experimentadas por los personajes en sus correspondientes realidades sociales y políticas.

Palabras clave: *Ópera do malandro*. *Maestra vida*. Música. Chico Buarque. Rubén Blades.

ABSTRACT: The aim of this research article is to analyze some of the songs and the script in the masterpieces *Maestra vida* (1980), by the Panamanian singer-songwriter Rubén Blades, and *Ópera do malandro* (1978) by the Brazilian playwright, singer and writer Chico Buarque de Hollanda during the tough sociopolitical context marked by repression and social inequality in Panamá and Brazil in the sixties and seventies. It concerns the analysis of how the authors utilize music to express the social and political realities of their epoch and how that process is employed through a discourse composed of irony, laughter and festivity that seek to confront the suffering and the grief experienced by the characters of both pieces in their respective sociopolitical environment.

Keywords: *Ópera do malandro*; *Maestra vida*; Music; Chico Buarque; Rubén Blades.

¹ Artigo recebido em 22 de setembro de 2019 e aceito em 13 de novembro de 2019. Texto orientado pela Profa. Dra. Rosângela de Jesus Silva (UNILA).

² Mestrando do Curso de Literatura Comparada da UNILA.
E-mail: alejandrobarronromero@gmail.com



INTRODUCCIÓN

En América Latina y el Caribe muchas de las manifestaciones populares, las tradiciones, la fiesta y la música se originaron también bajo situaciones de trastorno, de crisis, de dolor, en ambientes desfavorables para ciertos grupos sociales. De este modo, en el escenario cambiante se propició que, en la región de América Latina y del Caribe, se crearan espacios y expresiones artísticas, musicales, religiosas que han fungido, hasta nuestros días, como plataforma para la protesta³, la liberación, la queja, la esperanza y la búsqueda del devenir mejor. En este sentido, la canción se instauró como un mecanismo de denuncia social, es así como nace la canción protesta. Este género musical tiene sus orígenes, entre otros, en la creación de los sindicatos obreros, que añadieron nuevas letras politizadas a viejas tonadas tradicionales con el fin de crear himnos de solidaridad y protesta.

Myriam Pedraza en su artículo *La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX* (2015) comenta sobre la razón de la escogencia de la música como forma de expresión privilegiada para el inconformismo: "La respuesta es porque al manejar un lenguaje auditivo se facilita un tipo de comunicación, de intercambio de ideas más rápido y directo y, a la vez, porque proporciona o sugiere un rico mundo de imágenes mentales sin importar el nivel sociocultural del receptor" (PEDRAZA, 2015, p. 58).

Según Pinto (2014) el objetivo de las canciones de protesta es mostrar la realidad de sus pueblos, las angustias políticas y las transformaciones sociales, puesto que a través de este recurso artístico se pretendía instaurar un nuevo estilo de crear música que contuviese canciones politizadas y contestatarias a su respectivo contexto político y social. Para Bianca Reis (2006), el éxito y la

³ En América Latina se pueden nombrar diversas canciones de protesta que se han generado durante épocas de dictaduras, masacres, asesinatos y desapariciones. De esta forma, la música que protesta y resiste es una realidad en el continente y está presente desde México hasta Argentina. Ha sido rock, punk, hip hop, música urbana y hasta folk. Ha ofrecido canciones que se han convertido en clásicos y ha tenido además canciones escritas hace dos o tres décadas; las mismas que parecen haber sido escritas ayer y que podrán ser escritas mañana o en uno, cinco o diez años. Por ejemplo, en Argentina están Los Violadores, Charly García, Actitud María Marta, La Máquina de hacer Pájaros, Bersuit Vergabarat, Los Fabulosos Cadillacs, Todos tus Muertos, Las Manos de Filippi y Los Twist. Hay canciones sutiles como *¿Qué se puede hacer salvo ver películas?* (escrita en 1978 y en la cual se hacía una crítica sutil al régimen militar), pasando por denuncias de desaparecidos (Charly García y Sobrecarga), corrupción (Bersuit), dictadores (Mal bicho), represión (Los Violadores) y muertos en espectáculos públicos (Cromañón). En México se le canta al maltrato y discriminación de sus inmigrantes (*Frijolero*), los muertos anónimos (*Soldado sin cara*), la masacre de Tlatelolco en 1968, corrupción (Maldita Vecindad) y los presos injustos (*Tijuana No*). En Venezuela, Desorden Público con canciones como: *Políticos Paralíticos* o *¿Dónde Está El Futuro?*, quienes en los ochenta se quejaban de sus políticos y a fines de los noventa lo hacían hablando de la convulsionada Caracas (ROBAYO, 2015, p. 58-59).



consolidación de las canciones de protesta se debió a las prohibiciones y a la censura impuesta por el Estado. Además, señala que los festivales musicales transmitidos por la televisión se convirtieron en un instrumento de concientización de las masas con mayor eficiencia que el cine o el teatro. La autora destaca un efecto importante de la censura en la música:

Quando uma música era censurada, os olhos do público voltavam-se para ela e para o artista. Por isso compositores como Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil ganharam maior destaque com o fato de saírem do país para se exilarem do regime. No entanto, não existia um consenso sobre o que seria realmente censurável. Por essa razão, composições — inofensivas — foram censuradas e composições realmente combativas ao regime vieram a público, fruto da criatividade e, até de certa forma, da — sorte — do autor em não ter sua música vetada. (REIS, 2006, p. 4)

De esta manera, se observa que la relación entre la censura y la libertad de expresión se evidenció en las composiciones musicales, ya que se trataba de un producto cultural más accesible y amplio al público. Se pueden nombrar diversos cantautores que han realizado composiciones musicales como reflejo de denuncia social en sus respectivos contextos sociales y políticos. Por ejemplo, el caso de Alí Primera en Venezuela, Mercedes Sosa en Argentina o Víctor Jara en Chile. Sin embargo, nuestro corpus de investigación comprende las obras musicales *Ópera do malandro* (1978) de Chico Buarque y *Maestra vida* (1980) de Rubén Blades que son un ejemplo notorio de protesta por parte de sus autores, ya que estas creaciones artísticas revelan las características de una sociedad subdesarrollada subordinada a un modelo económico capitalista que era representado tanto por la potestad de las instituciones políticas como por la de la institución religiosa.

Por ejemplo, a través de los diálogos de los personajes o en sus mismos nombres, observaremos referencias directas a empresas o marcas estadounidenses. En *Ópera do malandro*: Johnny Walker, General Electric, Phillip Morris o influencias de la lengua inglesa en *Maestra vida*: Míster (Mr. García), box, entre otras. Estas marcas discursivas evidencian una ironía a la gran influencia que los Estados Unidos estaban ejerciendo en ambos países, así como representa una crítica a la valorización de la cultura⁴ anglosajona que se estaba instaurando tanto en Brasil como en Panamá.



Ambas obras ofrecen con detalle las manifestaciones del tiempo en sus versos, así como las formas poéticas y musicales de las que se valieron los autores en sus contextos temporales y espaciales propios. Se puede inferir que las herramientas metafóricas, poéticas, así como las figuras satirizadas e irónicas en sus discursos, muchas veces paródicos, son los elementos encontrados por Rubén Blades y por Chico Buarque para exponer sus posturas ante contextos sociales, económicos y políticos críticos, difíciles y represivos, propios de los gobiernos militares dictatoriales de sus épocas.

MAESTRA VIDA: “TE QUITA Y TE DA”⁵

En Panamá, la dictadura militar empezó el 11 de octubre de 1968, luego del golpe de Estado organizado por la Guardia Nacional bajo la dirección de Boris Martínez⁶ y Omar Torrijos Herrera⁷, en el que sacan del poder a Arnulfo Arias Madrid⁸. A raíz del golpe, el Estado Mayor de la Guardia Nacional se convierte en la máxima autoridad, desempeñando funciones ejecutivas y legislativas, el Órgano Judicial, por su parte, se subordina ante estas nuevas autoridades. El gobierno militar utilizó su poderío para neutralizar a la oposición inicial de los dirigentes comunales, del movimiento estudiantil y de los partidarios de Arnulfo Arias que constituyeron el entonces Frente Cívico. Los militares incluso llegaron a ocupar y cerrar la Universidad de Panamá y el Instituto Nacional. Esto provocó manifestaciones masivas y aún más encarcelamientos y generó muertes en circunstancias extrañas y enfrentamientos armados. Con la muerte de Omar

⁴ El término cultura sólo puede indicar de una manera general y abstracta las amplias configuraciones que entran en juego en una sociedad en un momento dado. Es necesario entonces tratar de determinar las relaciones de dominación y subordinación sobre las cuales se construyen éstas. En las sociedades modernas, los grupos más representativos son las clases sociales y las principales configuraciones son las culturas de clase, dentro de las cuales se inscriben las sub-culturas: diferentes estructuras más pequeñas y locales que hacen vida en una red cultural más amplia, que se puede llamar la cultura matriz. La sub-cultura debe tener rasgos distintivos tan marcados que sus diferencias con respecto a la cultura matriz deben ser evidentes. No obstante, a pesar de los grandes contrastes, ambas estructuras tienen muchos elementos en común (CLARK; HALL; JEFFERSON; ROBERTS, 2003).

⁵ La frase “te quita y te da” forma parte de la última canción titulada *Maestra vida* y de alguna manera resume la manera cíclica de cómo empieza y termina la obra, pues se presenta una especie de reflexión sobre la vida y la muerte .

⁶ Militar panameño que encabezó el golpe de Estado del 11 de octubre de 1968, que derrocó al presidente electo Arnulfo Arias Madrid, quien solo llevaba once días en el cargo.

⁷ Omar Efraín Torrijos Herrera (1929 -1981) fue un oficial del ejército panameño, quien, junto con Boris Martínez y José H. Ramos Bustamante, encabezó el golpe de Estado de 1968. Fue líder de la República de Panamá en calidad de jefe de Estado de 1968 hasta 1981.

⁸ (Arnulfo Arias Madrid; Penonomé, Panamá, 1901 - Miami, 1988) Político panameño que fue en tres ocasiones presidente de la República (1940-1941, 1948-1951 y 1968).



Torrijos el 31 de julio de 1981, los militares se pasaron el mando entre varios, hasta que finalmente en agosto de 1983, Manuel Antonio Noriega⁹ se convierte en el **hombre fuerte** de Panamá.

Algunos consideran que la dictadura termina con la invasión del Ejército de Estados Unidos la madrugada del 20 de diciembre de 1989. Es durante este ambiente de cambios sociales y políticos que surge *Maestra vida*. Esta creación artística es la primera y única ópera-salsa original. Fue compuesta por el cantautor panameño Rubén Blades y producida por su colega y amigo Willie Colón en 1980, bajo el sello Fania Records. La obra fue distribuida como un álbum doble (*Maestra vida Primera Parte* y *Maestra vida Segunda Parte*), con una duración de cuarenta minutos aproximadamente por cada tomo. La importancia y la originalidad de la ópera radican en la introducción de elementos de la narrativa literaria latinoamericana en el género salsa que formó parte del proyecto *Focila* (Folclore de Ciudad Latinoamericana) impulsado por Blades. Por medio de este plan se pretendía promover la música como vía de expresión del ser urbano con sus hechos, penas, contradicciones, quejas, opiniones políticas y demás realidades sociales que hasta entonces no habían sido considerados por los ritmos afrocaribeños populares. Si bien se trata de una ópera salsa, como se conoció desde su salida al mercado, ésta incluye temas que no son específicamente de ese género, como el bolero.

El paso del tiempo y todo lo que este trae es el argumento principal de la obra que se desenvuelve entre los años 1920 y 1970 en la que se cuenta la historia de amor entre dos personajes principales: Manuela y Carmelo. Los hechos transcurren en un barrio latinoamericano llamado *El progreso*¹⁰ y a través del cual se deja ver cómo sus vidas se unen, el nacimiento de su hijo Ramiro, las desavenencias económicas y políticas de los personajes, el cambio de la realidad social, la llegada de la vejez y, con ella, la muerte. Finalmente, el surgimiento o nacimiento de un sentimiento esperanzador y de renovación que deja una idea de continuidad cíclica en la historia. La obra inicia con la descripción del lugar de encuentro de los personajes llamado *El solar de los aburridos* que es un local de reunión para jugar dominó, beber cervezas y ron y para hablar de mujeres, de política, en fin, de la vida cotidiana del barrio *El progreso* que, según los críticos y el mismo Rubén Blades, puede ser considerado como muchos de los barrios de Latinoamérica.

⁹ Manuel Antonio Noriega Moreno (Panamá, 11 de febrero de 1934- 29 de mayo de 2017) fue un político, militar panameño y líder castrense y gobernante de facto de Panamá, entre los años 1983 y 1989.

¹⁰ A lo largo de la obra en general, no se menciona una ubicación específica del barrio ficcionalizado, por lo tanto, se pudiese comprender como un espacio sin fronteras políticas ni culturales.



ÓPERA DO MALANDRO: “QUEM PASSA, ACHA GRAÇA”¹¹

Por otro lado, en Brasil se implementaría un régimen militar (1964-1985) que tuvo inicio con la destitución del presidente João Goulart el 31 de marzo de 1964. El pretexto, por parte de los golpistas, consistía en una posible alianza de Goulart con los países comunistas en plena Guerra Fría. Este período de dictadura estuvo marcado por la censura a los medios de comunicación, la restricción de los derechos civiles y políticos y la persecución policial a los opositores del régimen. Cardoso y Neves (2014) elaboran una reseña sobre el libro *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988* de Daniel Aarão Reis Filho, con el fin de evidenciar las implicaciones de esta época militar, sobre todo en el ámbito artístico y cultural. Los autores citan un trecho del libro para argumentar el carácter de resistencia que se impuso durante este período: “(...) a sociedade fora silenciada pela força e pelo medo da repressão. Mas resistira” (REIS FILHO, 2014, p. 8). Asimismo, señalan que la resistencia ocurrió en diversos grupos de la sociedad brasileña, tales como: los intelectuales, los músicos, y con mayor énfasis en los grupos de lucha armada.

El día 3 de octubre de 1966, el Congreso elige para la presidencia de la República al Mariscal Artur da Costa e Silva, que tuvo como vicepresidente a Pedro Aleixo. Durante el gobierno de Costa e Silva fue promulgado el Ato Institucional n. 5 (AI-5). Entre los actos institucionales creados por el Gobierno Militar, el AI-5 se considera como el más rígido y drástico, puesto que ampliaba los poderes presidenciales y autorizaba al Presidente a decretar el receso del Congreso Nacional, así como otros órganos legislativos. También otorgaba el poder de intervención en los estados y municipios sin las limitaciones previstas en la Constitución, de esta manera se suspendían los derechos políticos y las garantías constitucionales de cualquier ciudadano.

A partir de ese momento, por medio de una censura rigurosa, el AI-5 reprendió a los medios de comunicación, a las escuelas y las universidades, a los artistas y a toda forma de expresión social. Durante la década de los años setenta, los artistas eran obligados a someter sus creaciones ante el régimen debido a la censura que existía. Este proceso consistía en enviar sus textos a la División de Censura y Diversiones Públicas (DCDP) del Departamento de la Policía

¹¹ Esta frase forma parte de la última canción titulada *O malandro nº 2*. Consideramos que también condensa la ciclicidad de la obra, pues el mensaje irónico releva la crítica social de la sociedad brasileña en la época.



Federal (DPF), el cual determinaba si eran vetados, liberados o modificados según la audiencia. De acuerdo con Maika L. Carocha (2006), la música popular brasileña, la samba y el rock eran vigilados constantemente, ya que "formaram uma espécie de frente ampla contra a ditadura, cada qual desenvolvendo um tipo de crítica, atitude e crônica social que forneceram referências diversas para a ideia de resistência cultural" (CAROCHA, 2006, p. 191). Además, señala que los cantautores de la época, como Chico Buarque o Caetano Veloso, crearon mecanismos en las letras de sus canciones para esquivar la censura, tales como: el uso de ironías, metáforas, neologismos, entre otros. Bajo este panorama social y político, Chico Buarque crea la obra *Ópera do malandro*.

El musical *Ópera do malandro* (1978) es una adaptación de los clásicos *La Ópera de los tres centavos* (1928) de Bertolt Brecht y Kurt Weill y de *La Ópera del mendigo* (1728) de John Gay. Se dice que la idea de escribir una adaptación de esas obras surgió durante una conversación de Chico Buarque de Holanda con el cineasta mozambiqueño Ruy Guerra. Años después de la concepción de la idea, el director teatral Luís Antônio Martinez Corrêa, quien ya había traducido al portugués la ópera de John Gay, buscaría a Chico para proponerle el montaje de la *Ópera do malandro*. La obra se estrenó en el Teatro Ginástico el 26 de julio de 1978, siendo su primer montaje en la ciudad de Río de Janeiro. Un año después, en 1979, la pieza fue representada en São Paulo y también sería el año del lanzamiento del primer disco LP que contenía la mayoría de las composiciones presentes en el texto dramático.

La historia se desarrolla alrededor de la década de 1940 en el bohemio barrio de Lapa en Río de Janeiro, momento en el cual Brasil inicia un avance industrial, marcado por la modernización y por la Segunda Guerra Mundial. Todo el contexto de alguna manera está presente en la constitución del texto dramático. El autor trató de representar el entorno social y político desde la perspectiva de varios personajes que tienen la característica del **malandraje** en común. Se puede evidenciar que la escogencia de un tiempo ficcional diferente al tiempo de creación es un recurso que busca esquivar la censura militar de la época. La obra cuenta una historia ubicada en los años de la Segunda Guerra Mundial, momento en el que Getúlio Vargas¹² era presidente. Con esta obra, Chico Buarque representa la

¹² Político brasileño nacido el 19 de abril de 1883 y fallecido en Río de Janeiro el 24 de agosto de 1954. Cursó estudios en la Facultad de Derecho de Porto Alegre, donde en 1907 se licenció. Fue fiscal de la ciudad tras participar en la campaña del Partido Republicano y diputado del estado de Río Grande del Sur (1909-1912), perdió su cargo por criticar al líder de su partido; aunque regresó a la cámara legislativa de



figura del típico malandro¹³ brasileño que empezó a configurarse después de los cambios políticos de la época en Brasil, a través de João Alegre, autor ficticio de la pieza, quien viste los trajes característicos del malandro de la época: sombrero ladeado, paltó de color blanco, camisa de seda y zapatos bicolores, es un sambista sin futuro que tiene lejos cualquier oportunidad de éxito en épocas de importación cultural en el país.

Para la obra, Chico crea los personajes de Duran, que es un proxeneta que se hace pasar por un gran comerciante, y su esposa, Vitória, una mujer que vive de la venta de su cuerpo. Ambos personajes tienen una hija, Teresinha, que está enamorada de Max Overseas. Dicho personaje se gana la vida por medio de actos delictivos en complicidad con el jefe de la policía, Chaves. Chico Buarque presenta otros personajes, como las prostitutas que actúan como dependientas de boutiques y Geni, un travesti promiscuo que solo es blanco de ataques hostiles, golpes y ofensas.

Uno de los nudos de la historia es el idilio de amor de Teresinha con Max Overseas, con quien la joven pretende casarse. Sin embargo, todo va tomando un tono oscuro, cuando Duran y Vitória se enteran, por medio de Geni, que Max no es quien dice ser y que no pertenece al mundo social que ambos desean para su hija Teresinha. Al enterarse de tal verdad, Duran y Vitória deciden eliminar a Max de toda escena a través de Chaves, el policía corrupto, quien les debe una cantidad de dinero. No obstante, Max y Teresinha logran planear un matrimonio oculto en el que Chaves sería el padrino y quien legalizaría el matrimonio modificando el Código Civil en honor a su amistad con Max. La última escena presenta a todos los personajes cantando y sambando eufóricamente.

Río Grande del Sur en 1917. Fue presidente de la República entre 1930 y 1945, y en 1937 implantó un gobierno totalitario conocido como “Estado Novo”. Repitió presidencia durante el período 1951-1954. Lejos de abandonar la política, Getúlio Vargas aprovechó la redemocratización del país y la nueva Constitución para colaborar en la creación del Partido Social Democrático y del Partido Brasileño de los Trabajadores y asegurarse la elección como senador y diputado por varios estados. Con un discurso de marcado carácter nacionalista y populista concurrió de nuevo a las elecciones presidenciales de 1950 y consiguió la victoria, respaldado por amplios sectores de la clase obrera. tomó posesión del cargo en 1951 y aprovechó su mandato para impulsar el desarrollo industrial del país, creó el monopolio del petróleo e instaló la electricidad y respondió a los grupos que le prestaron su apoyo con medidas muy populares, como el aumento salarial para los trabajadores. Las fuerzas conservadoras se opusieron con tenacidad a su gobierno y lo presionaron sin pausa para obligarlo a abandonar el cargo. Acosado por serias amenazas de intervención golpista, el 24 de agosto de 1954 se suicidó en su despacho oficial de Río de Janeiro.

¹³ La figura del malandro en Brasil ha sido estudiada por muchos críticos como Antonio Cândido, Roberto da Matta, Gilmar Rocha, entre otros. Cabral (2012) recopila una variada información acerca de este personaje y elabora el concepto de “paradigma del malandro” que lo define como una serie de elementos que están asociados al malandraje: “Isso se observa em termos da visualidade desse personagem – frequentemente vestido com sua camisa listrada, sapato de duas cores e chapéu – e com relação aos valores por ele representados. Temos, nesse sentido, uma espécie de ‘ethos da malandragem’. Assim, o papel do malandro é tradicionalmente individualizado e, até por isso, muito mais criativo e livre” (CABRAL, 2012, p. 2, énfasis en el original).



Finalmente, el cierre de la obra muestra a João Alegre, batucando una caja de fósforos, contando la muerte de un malandro indeterminado en la historia.

MAESTRA VIDA Y ÓPERA DO MALANDRO: UN CALEIDOSCOPIO DE VOCES, MÚSICA Y CULTURA

Las obras *Maestra vida* y *Ópera do malandro* poseen un buen repertorio de canciones que dialogan con elementos extra-lingüísticos, es decir, se encuentran relacionados con el contexto de producción que remite a algún hecho social, político o religioso de la vida real. Para ello, los cantautores seleccionaron diferentes géneros musicales con la intención de expresar una intención comunicativa que cause una posible reacción en el oyente. A diferencia de *Ópera do malandro*, donde convergen géneros variados como el tango, la samba, la salsa, el bolero, el fado, *Maestra vida* se apega exclusivamente a ritmos caribeños como la salsa y el bolero, no en vano es considerada como la única ópera en ese estilo.

Podríamos considerar ambas obras como un caleidoscopio o una simbiosis que refleja modos de ser, voces y culturas urbanas instaladas en la periferia de un barrio. En el caso de la historia carioca se describe el barrio de Lapa en Río de Janeiro y en la panameña se ficcionaliza un barrio sin ubicación geográfica concreta, pero representa un espacio híbrido y reterritorializado en donde se entrecruzan distintas culturas subalternas caribeñas y promulgan, a través de su música y de su cotidianidad, su carácter universal, su unidad cultural latinoamericana. Es importante destacar que para el análisis de las obras se hará una selección de algunos trechos de las canciones o del texto teatral, por lo tanto, no abordaremos todo el repertorio sino que haremos énfasis en los apartados que expresen una intención comunicativa particular.

Maestra vida simboliza la integración musical, el sincretismo religioso, el mestizaje racial, la hibridez y la criollización que no dejan nunca de actualizarse en las prácticas del día a día, en la cotidianidad del Caribe. Así pues, se expone con gran majestuosidad musical tanto en el *Prólogo* inicial de la primera parte, como en el *Epílogo* inicial de la segunda parte del álbum. En ambos, el Caribe resignifica la unión de lo diverso, el entrecruzamiento entre lo culto y lo popular.

La obra comienza con una introducción musical, una suerte de obertura de corte clásico que plantea un recorrido por todo el juego de notas y melodías musicales que conforman el álbum. La complejidad y la pluriculturalidad propia del Caribe y de América Latina se ven reflejados de entrada en este choque de géneros musicales. A la introducción sagrada de corte clásico se va uniendo y



marcando patrón rítmico el agudo timbre de una clave¹⁴ de son en 2/3, así como también ese esqueleto de instrumentos de percusión descendientes de los tambores batá de la cultura yoruba-africana.

Paulatinamente a la introducción musical se le entrelaza, a través de un primer narrador omnisciente-extradiegético, la introducción de una narración literaria:

Una tarde de abril 1975, Quique Quiñones repleto de recuerdos bebía en una de las mesas del bar. Era hijo de Vavá, compadre eterno del legendario sastre Carmelo DaSilva. Hoy, las cervezas y los rones de siempre los comparte Quique con su hijo Calitolito y con Rafael DaSilva, nieto de aquella arrolladora Manuela. La historia es idéntica a todas las historias de este barrio, quizás sea la misma. Por eso, como siempre, la música no es más que un pretexto. (BLADES, 1980, p. 1)

Estableciendo, de esta manera, esa doble codificación semántica, una musical y otra verbal, que naturalmente conforma la composición de este género tan complejo que vendría a ser la canción. Una primera intención por parte de Rubén Blades como compositor, se pone de manifiesto: la de querer exaltar, para fines objetivos de este álbum, sobre la forma de expresión musical, el carácter literario. Repetimos: "Por eso, como siempre, la música no es más que un pretexto" (BLADES, 1980, p. 1). En primera instancia también, se ubica el relato dentro de un espacio: el bar y el barrio, y de un tiempo determinado que alude a una tarde de abril de 1975. La imagen como recurso ficcional es muy importante para abordar a nivel analítico la construcción o la reconstrucción, por medio de la audacia y la ingeniosidad del autor, del espacio y del tiempo de la obra. Las imágenes poéticas ubican al sujeto en su imaginario social, y a través de ella se puede percibir su **realidad**.

Como tú es el nombre de la pista número cuatro. En ella predominan las voces masculinas de un coro que le canta a Manuela para demostrarle lo deseada e ideal que es para los hombres del barrio. En esta canción se inicia el diálogo entre Carmelo y Manuela que continuará en las dos siguientes pistas, llamadas *Carmelo. Parte II* y *Yo soy una mujer* (bolero), esta última

¹⁴ La clave musical se utiliza para especificar la altura de la música que aparece detallada en un pentagrama. Cabe destacar que la altura es una cualidad dependiente de la frecuencia del sonido, que permite diferenciar entre un sonido grave y un sonido agudo. A través de la clave musical se asigna una cierta nota a una de las líneas del pentagrama. Dicha nota es tomada como referencia para las notas que aparecerán a continuación. Más allá de que la clave musical se incluye al inicio del pentagrama, se puede cambiar en el transcurso de la composición.



interpretada por Anoland de Luna, madre de Rubén Blades. Una vez declarado y asegurado el amor entre estos dos personajes, la historia se aproxima a un pico de alegría reflejada tanto en la música y su ritmo como en la letra que muestra jolgorio y celebración. Hay aquí un espacio de texto narrado que dice:

El vecindario, sin poder aún creer lo que ha ocurrido, se presenta en masa a **la fiesta**, ocasión del jolgorio que no puede ser desaprovechada, atraídos por la curiosidad de ver a sus figuras más populares unir sus vidas. El “De los aburridos” apadrina la unión, y celebran el acontecimiento en casa de los Quiñones. (BLADES, 1980, p. 1, énfasis agregado)

La narración va seguida de otro espacio instrumental en el que se desarrolla *La fiesta*, pista número 6 de la primera parte de *Maestra vida*. Le sigue *El nacimiento de Ramiro* que es el momento cumbre y más feliz de la historia de Manuela y Carmelo y del barrio *El progreso*. Cantan:

Nació mi niño, mi niño, ¡nuestro niño!, ay cara' ¿quién lo creyera?;

mi presión casi revienta, ¡ay, cójalo suave doctor! ¿Qué te pasa? Nombre' je; fueron nueve meses de angustias e incertidumbre y

hoy es el momento cumbre; ¡por fin ha empezado el show!
(BLADES, 1980, p. 2)

Después de este punto, la historia cambia de tono, la alegría le da paso a la desavenencia. La voz del narrador introduce *Déjenme reír (para no llorar)*, canción con la que se cierra la primera parte del álbum:

Para los Da Silva y demás residentes del barrio, la situación económica se torna más y más difícil. Carmelo, frustrado por su imposibilidad de hallar la manera de aliviar sus necesidades diarias, vuelca su amargura criticando a los políticos de turno, al presidente y a los militares, cantando cínicamente **déjenme reír, para no llorar** (BLADES, 1980, p. 2, énfasis agregado)



A partir de este momento comienza la segunda parte de *Maestra vida* con un epílogo de arreglo sinfónico que tiene un tono menos alegre, es un poco más oscuro y deja ver que lo que viene luego podría no tratarse de rumba, fiesta o alborozo. En este sentido, es muy interesante destacar el aporte musical que ofrece el paso de la primera parte del álbum hacia la segunda, ya que el epílogo inicial nos anticipa que habrá un cambio en la historia, probablemente, toda la alegría de la primera parte desaparezca. A través de un conjunto de salsa con orquesta sinfónica se expresa un ritmo más lento y grave que genera una música triste, observamos como el violín, la flauta y el piano acompañan esa melodía que instaura un sentimiento de ansiedad y preocupación.

Sigue a la introducción la pista número dos de esta segunda parte, llamada *Manuela, después... (La doña)*. Con esta canción, Rubén Blades demuestra cómo el tiempo pasó para Manuela, quien ya es una anciana que se sabe cerca de la muerte y que solo se refugia en sus plegarias pidiendo a la Virgen María que salve a su esposo Carmelo, a su hijo Ramiro y a ella misma. El tiempo, así como la muerte, le toca la puerta a Manuela y poco después a su esposo Carmelo en la pista número tres llamada *Carmelo, después... (El viejo da Silva)*. En esta pista, Carmelo se encuentra sentado en su sillón, extrañando a Manuela, a la espera de la muerte, resignado y derrotado por el tiempo. El texto narrado que precede esta canción dice:

Al día siguiente es encontrado, muerto de tristeza, sentado en un sillón, apretando el anillo que le regalase a Manuela el día de su unión durante **la fiesta** y que ella devolviera, como ofrenda final de su amor, antes de morir. (BLADES, 1980, p. 3, énfasis agregado)

En estas canciones, se describen los aspectos físicos deteriorados de los personajes Manuela y Carmelo, muy distante de la descripción otorgada en la primera parte donde Manuela era símbolo de sensualidad, belleza y juventud mientras Carmelo representaba al hombre conquistador y la admiración de los otros. Por medio de los tonos tristes de la salsa y del bolero, se presentan sus figuras ya envejecidas, y consecuentemente, su muerte. Esa imagen de la muerte en *Maestra vida* también está presente al final de toda la composición con la muerte inexplicada de Ramiro y de su esposa, y a través del análisis del texto que cierra la obra. El pasar de los años, los abatimientos y los cambios ocurridos parecen haber intensificado la situación de inseguridad y de inestabilidad social y política, al menos de Panamá, en épocas de dictadura militar, caracterizada por la dilución de libertades de todo tipo, que todos los participantes de la sociedad ignoran.



De esta forma, se deja ver que el tiempo pasado de alegrías, de juventud, de amores nuevos, de encantos y de esperanzas ha muerto y se ha quedado atrás por causa del naciente auge comercial y económico de la región, inspirado por las políticas económicas liberales de los años 70 y 80 del siglo XX aplicadas en Panamá, que daban prácticamente la bienvenida a la intervención de Estados Unidos, no solo a nivel económico, sino militar. Todo ello provocó la muerte, el estancamiento y el desplazamiento de las masas pobres y las colocó marginadas en los barrios de la región caribeña habitados por individuos cansados, desesperanzados, presionados a trabajar bajo situaciones deplorables, solo para consumir cada vez más, lo que los llevó a desgastar sus ilusiones y a perder el ímpetu de cualquier aspiración, aquellas que posiblemente existieron en ese tiempo pasado.

Finalmente, el epílogo muestra y abre la brecha entre el presente padecido y el futuro incierto de la vida de Ramiro que se pudiese entender como la vida de cualquier individuo común en un barrio latinoamericano: "Les sobreviven sus hijos Rafael, Naima, Pablo, el hambre, la miseria y la Esperanza" (BLADES, 1980, p. 3). Es el momento más irónico dentro de la pieza musical, ya que ese final cíclico revela la denuncia social y política que se condensa en la última línea del texto al reflejar claramente que el hambre, la miseria y la esperanza son los sobrevivientes en el barrio *El progreso*. Además, es interesante señalar que la palabra **esperanza** está escrita con letra mayúscula, evidentemente con una intención comunicativa de mostrar que este sentimiento permanece en las personas quienes esperan y añoran un cambio y un porvenir mejor.

Además, *El progreso*, nombre sarcásticamente elegido para el barrio, parece no existir en esa sociedad debido a la permanencia de esos problemas sociales que se repiten en cada rincón: "La historia es idéntica a todas las historias de este barrio, quizás sea la misma" (BLADES, 1980, p. 1). A lo largo de la obra en general, no se menciona una ubicación específica del barrio ficcionalizado, por lo tanto, se pudiese comprender como un espacio sin fronteras políticas ni culturales. De esta manera, se instaura un lugar híbrido donde se cruzan diversas culturas subalternas con personajes que promulgarán la imagen del barrio, a través de su música y de su cotidianidad, como un espacio pluricultural, caótico, festivo y conflictivo donde se conforman diversas identidades y culturas urbanas.

Por su parte, un elemento muy significativo en la construcción de la *Ópera do malandro* se refiere al uso de la samba como género que abre y cierra la obra. Es así como las canciones: *O malandro* y *O malandro nº2* ofrecen al espectador/ oyente un panorama social sobre la figura del **malandraje** en el Brasil de aquella época. Naturalmente, la primera referencia intertextual de ambas canciones es lo que se conoce como *samba de malandragem*, ya sea por los aspectos musicales (el ritmo y los arreglos) o por la temática. Sin embargo, estas canciones instauran una construcción narrativa diferente a las sambas de ese tipo, es decir, el malandro es insertado en un contexto social hostil, ya que el poder



político y económico es ejercido por la clase alta. De manera general, la canción introductoria anuncia que la figura del **malandraje** en la obra no será aquella ligada a la idea romántica y bohemia del malandro que tiene una buena vida, sino al de las clases altas.

De este modo, Chico Buarque aplica más o menos las mismas formas de expresar su postura crítica ante el estado de degradación en el contexto social de Brasil, si no igual, al menos bastante similar al del Panamá contemporáneo. Su crítica y análisis profundos van dirigidos hacia el estado de la sociedad brasileña desde el foco depauperado del barrio de Lapa. La figura de la muerte en su obra aparece con la muerte, también inexplicable, de algún malandro en una calle del barrio. Así como en *Maestra vida*, Buarque muestra con cuánto desinterés y con qué normalidad se ve esa acción, que aún siendo violenta e injusta, representa el estado más bajo al que ha llegado la vida del barrio, corrupta, ambiciosa, reprimida, castigada y explotada por el auge industrial y capitalista de la sociedad brasileña.

Podría asegurarse, por su parte, que son los versos del poemacanción *O malandro nº 2*, los que reflejan ese no-tiempo, un estado de nulidad, desinterés, dejadez e inamovilidad temporal bajo las imágenes de la oscuridad, la noche, esquinas solitarias, silencio, censura y muerte, de las que Chico Buarque se vale para enfatizar la gravedad del estado de tensión, dictadura y represión.

Con la muerte de ese personaje desconocido -pero a la vez común en el barrio-, Chico Buarque exalta al personaje tradicional y original del malandro: vivaz, atractivo, mujeriego y alegre que se deja ver a lo largo de toda la composición y a la vez detiene el tiempo de ese malandro, lo suprime y lo degrada, lo vuelve una muerte más del montón. También, hace más pronunciada esa muerte con la descripción del auge y del progreso que comenzaron a experimentar algunos de los estratos más favorecidos de la sociedad, como los políticos, los órganos oficiales o los comerciantes.

Los versos introductorios de la canción *O malandro nº 2*, última canción de la obra y es interpretada en la voz del personaje/autor ficticio João Alegre, quien es la representación del malandro popular de Brasil, específicamente del barrio de Lapa, donde se desenvuelve esta obra. Esta canción tiene una melodía típica de la samba y está siempre acompañada de la música que hace João Alegre con su caja de fósforos, mientras canta.

El autor posiciona esta muerte justo después de la gran *Ópera*, pista número 16 del álbum, inspirada en algunas melodías de la obra clásica de Verdi que se titula *Rigoletto*, en la que las voces líricas de los personajes festejan y celebran sus emocionantes alegrías porque todos los negocios de Teresinha y de Max están en pleno crecimiento y ramificación con miras hacia el más grande de los éxitos. Tanta fiesta y alegría paródicas e incluso grotescas son igualmente una clara crítica de Chico Buarque que ironiza el hecho de que las figuras del malandro



encarnadas en Max Overseas, Teresinha, Duran, Vitória, Barrabás, Geni, Chaves y Lúcia sean ahora importantes empresarios, policías considerados y bondadosos, banqueros, fieles religiosos y hasta ciudadanos ejemplares muy poco alejados de la realidad social de su país.

A continuación, en *O malandro nº 2* se muestra la única muerte evidente que ocurre a lo largo de toda la historia de la ópera, y en ella el cantante describe el estado deplorable de putrefacción y de descomposición de algún malandro anónimo que yace tendido en una cuneta del barrio después de su fallecimiento, mas, a pesar de tal panorama, la música aún sigue con la alegría y el movimiento que traía desde la pista anterior:

O seu rosto/Tem mais mosca
Que a birosca/Do Mané
O malandro/É um presunto
De pé junto/E com chulé
(...)
E do estranho/Abdômen
Desse homem/Jorra pus
O seu peito/Putrefeito
Tá com jeito/De pirão
O seu sangue/Forma lagos
E os seus bagos/Estão no chão (BUARQUE, 1978, p. 147)

No obstante, Chico Buarque utiliza un importante recurso para ayudarse a representar esta parte de la historia de una forma irónica, pero que no resultará nada risible. Se vale de una voz alegre acompañada de la samba bailable y movida y del ritmo del percusionista João Alegre, siempre impecable y arreglado en su apariencia, con la idea de expresar que, en esos días -y tal vez, hasta en los nuestros- una muerte así, parece no despertar dolor, abatimiento ni ningún tipo de emoción, que es un evento más dentro de la cotidianidad del barrio, tal y como lo expresa en los versos del título de este apartado: *Quem passa, acha graça*. En algunos de los versos, João Alegre canta:

O malandro/Tá na greta
Na sarjeta/Do país
E quem passa/Acha graça
Na desgraça/Do infeliz



(...)

O coitado/Foi encontrado

Mais furado/Que Jesus (BUARQUE, 1978, p. 146)

Esta vez la muerte atacó vilmente a ese personaje desconocido por todos. Sin embargo, identificable si se le observa como cualquier ciudadano pobre que haya escogido el crimen como oficio por encima del trabajo. Fue abatido, torturado y olvidado sin compasiones lanzado en las orillas de la calle, en la que, alguna vez, probablemente habría caminado hecho todo un malandro, contrabandista o criminal orgulloso, como presenta Chico Buarque a Max Overseas, uno de los personajes principales.

CONCLUSIONES

A lo largo de este artículo, pudimos ejemplificar varias canciones de nuestro corpus de investigación que nos muestran la variedad de géneros musicales latinoamericanos. Asimismo, pudimos encontrar referencias del contexto extra-musical que nos permitieran establecer una conexión entre el aspecto musical, social y político dentro de las obras. En este sentido, destacamos el uso repetido de las ironías, sátiras, risas, música alegre o triste e imágenes grotescas que se unen en las historias cantadas de *Maestra vida* y de *Ópera do malandro* con el fin de exponer un tiempo determinado y un espacio ficcional como herramienta de los autores para sopesar, superar o sobrellevar los pesares, las crisis y las angustias de su contexto panameño y brasileño respectivamente.

Desde la ópera-salsa *Maestra vida* Rubén Blades destaca, como su propio nombre lo refleja, el gran poder de enseñanza y de ejemplo que da la vida misma de los individuos. La presencia de la vida presentada en su obra es la gran maestra de los personajes, pero a la vez es el punto crítico, de quiebre, de reflexión y de autoanálisis de un individuo que habite en un espacio periférico del Caribe o de Latinoamérica que, movido por las desgracias, el cansancio, las represiones, asume la fiesta, las esperanzas, la ilusión de un porvenir mejor desde una postura de lucha y de pelea ante los pesares presentes.

En su momento, como el mismo Rubén Blades lo asegura, el autor solo conocía sobre la realidad panameña, solo compuso por y para Panamá, aún era un muchacho inmaduro políticamente. Sin embargo, desde la distancia espacial y temporal, se puede analizar y determinar que, a través de *Maestra vida*, Rubén Blades prácticamente llama al despertar de la vida en sus formas de baile, canto, ironía, música, burlas; llama al despertar de un futuro justo y libre fundamentado en los recuerdos del pasado feliz -el mismo que vivieran Carmelo y



Manuela-, alejado de ese presente desigual, difícil, pobre e injusto de la sociedad panameña retratado en su obra.

Respecto a *Ópera do malandro*, Chico Buarque hace una clara parodia de las nuevas disparidades sociales que comienzan a surgir a partir del desarrollo capitalista, colocando al antiguo y genuino malandro dentro del traje de banquero, de político, de policía, de señor de alta sociedad, todo ello por medio de la presentación de un discurso de alta madurez política y crítica sobre el contexto político y social brasileño.

El autor destaca en su obra que ese nuevo orden comenzó a reconfigurar o a reconstruir el modo de vida de cada integrante de la sociedad, especialmente el de aquellos rechazados y olvidados, representados por la figura del malandro tradicional, sambista, percusionista, jugador de dominó, bebedor y fiestero. Ese malandro comenzaría a ser víctima de las nuevas exigencias económicas impuestas, las cuales lo habrían de llevar a formar parte de la clase trabajadora, mayormente explotada y forzada a satisfacer nuevas necesidades recién establecidas.

Ese diálogo creado por Chico Buarque entre los dispares también ayuda a ubicarse en ese tiempo histórico presente en toda la obra y en su contexto real. Muestra ese nuevo trabajador, al que difícilmente el salario le alcanza para cubrir sus necesidades básicas, obligado a vivir en los suburbios de la ciudad, en disparidad con el antiguo malandro, del que no podemos decir que tuviera las mismas aspiraciones que el nuevo, pero que estaba ubicado en un contexto, si bien muchas veces ilícito y violento, organizado y controlado por las propias estructuras establecidas desde su mismo entorno, su gente, su espacio y su tiempo, no promovidas por regimientos ajenos que eran impuestos por los nuevos órdenes sociales y económicos.

Asimismo, este estudio comparado de las obras lírico-musicales representa un importante elemento inspirador hacia los interesados en los estudios culturales, musicales, literarios y lingüísticos en la región latinoamericana y caribeña en vista de que se trata de una aproximación hacia dos esquinas del continente, alejadas geográficamente, pero unidas por sentires y vivencias similares. Sin duda, toda esta gran relación que nos acerca desde el Caribe hasta el resto de nuestras fronteras en el continente puede ser la que en el futuro nos lleve a difundir más estudios que nos ayuden a identificarnos y a respetarnos como pueblos hermanados.



REFERENCIAS

BLADES, R.; COLÓN, W. *Maestra vida*, Parte I. Fania Records, 1980, 1 CD.

_____. *Maestra vida*, Parte II. Fania Records, 1980, 1 CD.

BUARQUE, C. *Ópera do malandro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

_____. *Chico Buarque*. Disponible en: <http://www.chicobuarque.com.br/vida/vida.htm>. Accedido en: 16 oct. 2018.

CARDOSO, L. R.; NEVES, H. C. Ditadura e democracia: entre memórias e história. *Revista Tempo e argumento*, v. 6, n. 11, Florianópolis, jan./abr. 2014, p. 461-466.

CAROCHA, M. L. A Censura musical durante o regime militar (1964-1985). *História: questões e debates*, n. 44, Curitiba, 2006, p. 189-211.

PEDRAZA, M. R. La canción social como expresión de inconformismo social y político en el siglo XX. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, v. 10, n. 16, Bogotá, may. 2015, p. 54-66.

PINTO, R. *Maestra vida: una aproximación a lo cotidiano*. Trabajo de Licenciatura (Facultad de Humanidades y Educación). Departamento de Literatura Hispanoamericana y Venezolana, Universidad de Los Andes, Mérida, 2014.

REIS, B. N. dos. *A censura como instrumento de aglutinação da capacidade criativa e cultural dos brasileiros*. Disponible en: <http://www.redealcar.jornalismo.ufsc.br/cd4/midiologia/BiancaReis.doc>. Accedido en: 20 mar. 2019.

