



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

LAS CANCIONES Y EL TEXTO TEATRAL EN *MAESTRA VIDA* Y *ÓPERA DO MALANDRO*: UN CALEIDOSCOPIO DE VOCES, MÚSICA Y CULTURA

ALEJANDRO CORDOVINO BARRÓN ROMERO

Foz do Iguaçu
2019



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LITERATURA COMPARADA (PPGLC)**

LAS CANCIONES Y EL TEXTO TEATRAL EN *MAESTRA VIDA Y ÓPERA DO MALANDRO*: UN CALEIDOSCOPIO DE VOCES, MÚSICA Y CULTURA

ALEJANDRO CORDOVINO BARRÓN ROMERO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Rosangela de Jesus Silva

Foz do Iguaçu
2019

ALEJANDRO CORDOVINO BARRÓN ROMERO

LAS CANCIONES Y EL TEXTO TEATRAL EN *MAESTRA VIDA Y ÓPERA DO MALANDRO*: UN CALEIDOSCOPIO DE VOCES, MÚSICA Y CULTURA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Comparada.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Rosângela de Jesus Silva
UNILA

Prof. Dr. Marcelo Ricardo Villena
UNILA

Prof. Dr. Antonio Rediver Guizzo
UNILA

Profa. Dra. Denise Scolari Vieira
UNIOESTE

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

Catálogo elaborado pela Divisão de Apoio ao Usuário da Biblioteca Latino-Americana
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA

B277c

Barron Romero, Alejandro Cordovino.

Las canciones y el texto teatral en maestra vida y ópera do malandro: un caleidoscopio de voces, música y cultura / Alejandro Cordovino Barron Romero. - Foz do Iguaçu, 2019.

155 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pos-Graduação em Literatura Comparada.

Orientador: Rosangela de Jesus Silva.

1. Literatura comparada - contexto sociopolítico. 2. Música popular. 3. Teatro musical. 4. Maestra Vida - Blades, Rubén. 5. Buarque, Chico - Ópera do Malandro. I. Silva, Rosangela de Jesus, Orient. II. Título.

CDU 792:78.011.26:321.21

AGRADECIMIENTOS

Para mí, este apartado es uno de los más importantes porque si algo he aprendido es que se debe ser agradecido. Fueron dos años lejos de mi casa, no obstante, conocí a gente valiosa y aprendí lecciones que permanecerán por siempre en mi memoria. Aquí voy con los agradecimientos:

A la Dra. Rosangela de Jesus Silva por su apoyo, orientación y disposición en la realización de esta investigación.

A mis padres por ser ejemplo de lucha, constancia y perseverancia.

A mis amigos de siempre por su apoyo y aliento durante estos dos años.

A los profesores del Programa de Literatura Comparada de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana por compartir el conocimiento y por ser ejemplos de integración entre Brasil y los demás países de la región latinoamericana.

A los profesores Marcelo Villena y Antonio Guizzo por sus valiosas contribuciones y sugerencias en la defensa preliminar "Qualificação".

Al Programa de Becas de la Organización de los Estados Americanos y el Grupo Coimbra de Universidades Brasileñas por su financiamiento durante el período de la maestría, ya que sin su ayuda no habría podido subsistir.

A la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana por la oportunidad de formar parte del proyecto de unificación entre Brasil y los países latinoamericanos, fue una grata experiencia compartir con colegas de diferentes culturas, idiomas y pensamientos.

Y a todas las personas que colaboraron en la realización de este trabajo:

¡Gracias totales!

RESUMEN

El objetivo general del trabajo de investigación es analizar, a través de un estudio comparativo, las canciones y el texto teatral que conforman 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 los diferentes recursos carnavalescos relacionados con lo grotesco, la risa y el lenguaje y cómo ese proceso es expresado a través de un discurso compuesto de ironías, risas, música y remembranzas que buscan enfrentar las desdichas y penas experimentadas por los personajes en ambas obras musicales en sus correspondientes realidades sociales y políticas. A partir de esta perspectiva, se busca responder a la pregunta: ¿Cómo logran Chico Buarque y Rubén Blades manifestar la crítica social y política a través de las construcciones discursivas en *Ópera do Malandro* y en *Maestra Vida*? Por medio de la comparación, concluimos que los tiempos difíciles de cada contexto toman parte en la poesía y en la música como herramienta de defensa y como plataforma para exaltar la voz de los marginalizados. Respecto al concepto de carnavalización literaria, se tomaron en cuenta los postulados de Mijaíl Bajtín (2003). Asimismo, nos valemos de las teorías bajtinianas referentes al dialogismo y a la polifonía para abordar cuestiones musicales, puesto que la música dialoga con elementos extra-lingüísticos en el corpus de investigación. Esta investigación aporta una aproximación a los estudios literarios del Caribe y de América Latina, a través de la música, con la intención de promover los nexos con las expresiones populares y literarias entre la región caribeña y latinoamericana.

Palabras claves: *Ópera do Malandro*; *Maestra Vida*; Carnavalización; Música; Chico Buarque; Rubén Blades.

RESUMO

Este trabalho comparativo objetiva analisar as canções e o texto teatral nas obras musicais *Maestra Vida* (1980), do cantor e compositor panamenho Rubén Blades, e na *Ópera do Malandro* (1978) do dramaturgo, cantor e escritor brasileiro Chico Buarque de Hollanda no contexto sociopolítico tenso, de repressão e desigualdade do Caribe e do Brasil na década dos anos sessenta e setenta. Para tal estudo, se consideram os diferentes recursos carnavalescos que se relacionam com o grotesco, o riso e a linguagem coloquial com o fim de estabelecer um discurso composto de ironias, risos, música e lembranças que procuram encarar os sofrimentos e as penas vivenciadas pelas personagens das duas obras no respectivo contexto social e político. Partindo desta perspectiva, busca-se responder à seguinte pergunta: De que maneira Chico Buarque e Rubén Blades manifestam a crítica social e política através das construções discursivas nas obras *Ópera do Malandro* e *Maestra Vida*? Através da comparação, podemos concluir que a poesia e a música se apresentam como uma ferramenta de defesa e uma plataforma que exalta a voz dos marginalizados. Com relação ao conceito do carnaval e da carnavalização literária, se tomaram em conta os postulados do teórico russo Mikhail Bakhtin (2003). Também usamos as teorias bakhtinianas: Dialogismo e Polifonia com o propósito de abordar questões musicais, já que a música dialoga com elementos extra-lingüísticos no corpus. Esta pesquisa aproxima os estudos literários do Caribe e da América Latina, por meio da música, com a intenção de promover os vínculos entre as expressões populares e literárias da região caribenha e latino-americana.

Palavras-chave: *Ópera do Malandro*; *Maestra Vida*; Carnavalização; Música; Chico Buarque; Rubén Blades.

ABSTRACT

This comparative work intends to analyze the songs and the script of the musical 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. To achieve the aim of the research, it is considered the different carnivalesque resources that are related to grotesque, laughter and colloquial language with the purpose of establishing a discourse composed of irony, laughter, music and memory that seek to confront the suffering and the grief experienced by the characters of both pieces in their respective sociopolitical environment. From this perspective, we attempt to answer the following question: how do Chico Buarque and Rubén Blades achieve to express their sociopolitical criticism through the discursive construction in *Ópera do Malandro* and *Maestra Vida*? Through this comparative study, we may conclude that music and poetry represent a defence tool and a platform that exalts the voice of marginalized people. Regarding the concept of Carnival and Carnavalization, we used the theoretical material by Mikhail Bakhtin (2003). We also used Bakhtin's theories: Dialogism and Polyphony with the aim of approaching musical aspects, since music dialogues with extralinguistic elements in the corpus. This research approximates literary studies of the Caribbean and The Latin America, through music, intending to promote close ties between popular and literary expressions in the Caribbean and the Latin American region.

Keywords: *Ópera do Malandro*; *Maestra Vida*; Carnavalization; Music; Chico Buarque; Rubén Blades.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	10
 CAPÍTULO I: POETAS CANTORES, VERSOS MUSICALES	
1.1 Rubén Blades y Chico Buarque: dos artistas comprometidos con su tiempo y espacio.....	19
1.2 <i>Maestra Vida</i> y <i>Ópera do Malandro</i> : Un espacio pluricultural dentro del barrio.....	30
 CAPÍTULO II: RECURSOS CARNAVALESICOS COMO ELEMENTOS INSTAURADORES DE CRÍTICA POLÍTICA Y SOCIAL	
2.1 Carnaval, carnavalización y categorías del mundo carnavalesco.....	38
2.2 Las imágenes grotescas.....	45
2.3 La risa.....	53
2.4 El lenguaje coloquial.....	61
2.5 La ironía.....	67
 CAPÍTULO III: MAESTRA VIDA Y ÓPERA DO MALANDRO: UN CALEIDOSCOPIO DE VOCES, MÚSICA Y CULTURA	
3.1 La música popular como expresión de la cultura subalterna.....	83
3.2 Dos géneros musicales nacidos en la periferia.....	90
3.3 Dialogismo y Polifonía en el espacio musical.....	100
3.4 <i>Maestra Vida</i> y <i>Ópera do Malandro</i> : un caleidoscopio de voces, música y cultura.....	104
 CONSIDERACIONES FINALES	 118
 BIBLIOGRAFÍA	 123
 ANEXOS	 128

INTRODUCCIÓN

Las formas utilizadas por el hombre para registrar sus vivencias, su memoria, su imaginario y, consecuentemente, su identidad han variado mucho desde las pinturas rupestres hasta los modernos libros electrónicos. Del mismo modo, se han construido diversos caminos de análisis en aras de comprender las formas de comunicación de su semejante con el propósito de reconstruir identidades. Entre tantas posibilidades de análisis, se puede establecer una relación entre la literatura, entendida por muchos como un artefacto cultural ligado estrictamente al plano de la escritura, y la música que es comprendida como la forma más abstracta de los lenguajes.

Dário Dias Furtado en su trabajo de investigación *O Som na Palavra, a Música na Linguagem: A Música na Literatura Cabo-verdiana* (2010) realiza un estudio que articula la literatura y la música como elementos creadores de la identidad de Cabo Verde. Asimismo, afirma que la literatura caboverdiana ha utilizado elementos musicales para reforzar su especificidad. De este modo, se establece una relación de reciprocidad entre ambas artes. Dias Furtado concluye:

Entendemos, assim, que a música articula-se à literatura de duas maneiras: no primeiro caso, que diríamos extrínseco, a música estabelece formas exteriores ao texto; no segundo, intrínseco, a música colabora especialmente com o ritmo, com a melodia das palavras, com recorrência a elementos do campo musical. O leitor, mesmo desconhecendo os cânones musicais, percebe, de modo difuso – mas nem por isso menos verdadeiro – o quanto o texto pode agradar por uma instância extra-literária, que é a instância musical. (DIAS FURTADO, 2010, p. 84).

De igual forma, se plantea el término melopoética – del griego mélos + poética– que fue creado por Steven Paul Scher en la década de los ochenta con el fin de establecer un análisis pertinente entre la literatura y la música. Podríamos ejemplificar estudios que se han realizado entre estas dos artes, uno muy adecuado sería el análisis de la ópera, ya que envuelve una relación directa entre la obra dramática, la música, la poesía y el teatro.

No debe parecer, entonces, casual que la música haya sido objeto de estudio en diversas disciplinas dentro del ámbito de los estudios literarios. Para

ser más específico, la canción es el principal objeto de análisis de nuestra investigación. La canción es una composición en verso creada para ser acompañada por música, y ante esta doble dimensión que posee: la dimensión verbal y la dimensión musical, es la letra la que usualmente constituye el papel principal, ya que el artista, viéndose siempre en la necesidad de expresar algo y de que ese algo sea comprendido, hace objetivo su mensaje, lo comunica de forma directa y hace que adopte una expresión concreta. Se puede percibir la canción como poesía hablada y entendemos que la cualidad oral de su difusión es quizás su rasgo más definitorio.

Rafael Pinto en su trabajo de investigación *Maestra Vida: Una Aproximación a lo Cotidiano* (2014) comenta sobre la importancia que la canción ha tenido en la sociedad y, sobre todo, en el entorno latinoamericano actual:

No cabe duda de la importancia que siempre ha tenido la canción en la sociedad y, más aun, en la sociedad latinoamericana actual; Una sociedad determinada e inmersa en lo postmoderno, en el fin de las utopías, de los meta-relatos y de la creencia en esa idea de progreso tan protegida y divulgada en los ideales de la modernidad. Una sociedad que ha reaccionado ante la presión capitalista y que, en general, se ha dispuesto a vivir en una época marcada, entre otras cosas, por el consumo y la mercantilización, por la deshumanización del arte ante la industrialización de la cultura, por la nueva configuración de lo popular en donde se disuelve la barrera entre lo urbano y lo popular propiamente dicho, y ocurre un proceso de hibridación y de rescate de diversos elementos de cada uno de ellos. (PINTO, 2014, p. 6).

En este 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 protesta¹, la liberación, la queja, la esperanza y la búsqueda del devenir mejor.

¹ 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 Paráliticos* 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).

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 Robayo 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.” (ROBAYO, 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 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*: Mister (Mr. García), box, entre otras. Estas marcas discursivas evidencian una ironía a la gran influencia que los Estados Unidos estaba ejerciendo en ambos países, así como representa una crítica a la valorización de la cultura² anglosajona que se estaba instaurando tanto en Brasil como en Panamá.

Fue importante, ante todo, enfocarnos en la descripción de los estudios y trabajos de investigación que fungieron como antecedentes de *Maestra Vida* y de *Ópera do Malandro*. Para ello, fueron destacadas algunas nociones del texto: “*Que cante la memoria*”: *circulación y resistencia del saber histórico en ‘Puente del mundo’ de Rubén Blades* (2006) del filólogo panameño Erasto Espino en una ponencia presentada en las Jornadas andinas de literatura latinoamericana celebradas en Bogotá, Colombia, en el año 2006. El autor hace un análisis interpretativo de la obra musical *Puente del mundo* de Rubén Blades y explica, desmembrando cada verso de la canción, la panameñidad, así como la diáspora a través de lecturas semánticas de este poema musicalizado.

² 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).

Igualmente, destacamos algunos aspectos importantes del análisis cultural y literario realizado por el puertorriqueño, especialista en literatura latinoamericana, Juan Otero Garabís, en su ensayo *Esquinas y/o encrucijadas: una mirada al Caribe urbano en música y literatura* (2009). En este estudio, el autor describe la imagen de las esquinas en algunas canciones populares compuestas por Rubén Blades, como *Pedro Navaja*, *Las esquinas son*, esta última popularizada por el puertorriqueño Ismael Miranda. En la primera, Otero Garabís describe la canción como una crónica que cuenta una historia cotidiana que puede tener lugar en muchos de los espacios que conforman un barrio latinoamericano y plantea el cuestionamiento del orden canónico (la cultura letrada o alta cultura) a través del lenguaje popular y musical. Finalmente, a través del análisis de las esquinas, el autor destaca cómo los personajes de la voz cantante buscan establecer la esquina o la calle como un lugar de ocio y entretenimiento al margen del orden público, de la legalidad.

Por otro lado, no hay duda de que existe una motivación personal para el desarrollo de este trabajo de investigación, pues hemos llegado a entender que la diversidad cultural, lingüística, histórica y social existente en el Caribe y en América Latina merece mayor atención por parte de quienes estudiamos en el área de las Humanidades. En especial porque somos formados para crear y abrir puentes interlingüísticos, interculturales, lo cual solo puede lograrse si existe un conocimiento profundo, respetuoso y claro sobre cada pueblo, su lengua, sus costumbres, sus tradiciones, sus expresiones populares, su relación con la política, su historia, su cotidianidad. En este caso, es inspirador el hecho de conocer obras lírico-musicales creadas desde el sentir de los pueblos sometidos a penurias sociales y políticas, con el objetivo de poder estudiar y promover la cultura caribeña -de la que somos parte- y latinoamericana con relación a una realidad de Brasil, país con el que compartimos fronteras y del que sabemos muy poco.

Por otra parte, y para entender el contexto en el que surgió la *Ópera do Malandro*, consideramos como parte de los antecedentes de la presente investigación el segundo capítulo del libro *Chico Buarque y Caetano Veloso: volver a los sesenta* (2008) del brasileño Marcelo Ridenti, titulado “Chico Buarque: visiones del paraíso perdido”. El autor nos presenta un bosquejo de la

sociedad del Brasil de los años 60 y 70 a nivel político y social. Asimismo, describe cómo a través de un lenguaje poético de imágenes utópicas presentes en la obra de Chico, éste toma una postura crítica ante la situación política de Brasil después de la dictadura y presenta su propuesta para cambiarla. Marcelo Ridenti cita algunas declaraciones de Chico Buarque en la *Revista 365* (1976): “soy artista y no político, ni sociólogo. Es en esa utopía que entra la contribución del arte que no solo testimonia su tiempo, también tiene licencia poética para imaginar tiempos mejores” (BUARQUE, 1976).

También consideramos algunas informaciones destacadas por Tiago dos Santos en su tesis de maestría *Ópera do Malandro como documento histórico para a análise do conceito de malandragem em Chico Buarque* (2010), y la investigación de Valeria Gomes que se titula *A malandragem na construção da Ópera do Malandro de Chico Buarque: uma análise literária e musical* (2008). Ambas investigaciones analizan y discuten la concepción del término “malandro”, siendo él una figura resaltante en la sociedad brasileña de los años 40, y que nos otorga las referencias necesarias para contextualizar nuestro análisis.

Asimismo, toda esta búsqueda de modelos para el análisis comparado de obras musicales nos llevó al trabajo de maestría del investigador Reygar Bernal: *Del Caribe insular al Caribe continental con un toque de salsa inglesa: ska, oralidad e identidad, los nuevos griots* (2011). El autor se plantea el objetivo de analizar cómo se representa la identidad, así como todas sus transformaciones en la historia y en los distintos contextos de las obras de su corpus, a través de un discurso oral y musical. Bernal organiza su trabajo en cuatro capítulos: el primero dedicado a los autores y a la teoría que usa en su análisis; el segundo referido al estudio del ska y su contexto en Jamaica; el tercero enfocado en el mismo tema mencionado, pero en el contexto de Inglaterra; y el último capítulo dedicado a destacar el estudio del ska en el contexto venezolano. Sistematiza su análisis a través de la división de su estudio comparado en cuatro ejes temáticos: música, personaje masculino, personaje femenino y religión, que estudia a través de las canciones de autores y grupos musicales representantes de la música ska: *The Specials*, Lauren Aitken y Desorden Público, y antes de adentrarse en el análisis de las obras

junto con los temas seleccionados, el autor hace una breve exploración de los territorios culturales, haciendo énfasis en los aspectos históricos, sociales, culturales y políticos que se reflejan en las canciones escogidas por él.

Las acotaciones sobre la figura de los *rude boys*³, así como la estructura de su estudio, fueron de gran ayuda para completar el concepto de malandro y de *rude boy* destacados en este trabajo. De la misma forma, la tesis de Bernal inspiró la estructura de esta investigación.

Por lo que respecta al análisis comparativo que presentamos en este estudio, hemos tomado la decisión de distinguir los recursos carnavalescos que están presentes en los versos de *Maestra Vida* y de *Ópera do Malandro*. Asimismo, consideramos analizar las imágenes metafóricas dentro de los versos de las obras en las que se presenta la idea temporal del futuro, que Bajtín relaciona con el pasado y el presente. Seguidamente, explicamos cuáles de las categorías del mundo carnavalesco, estudiadas también por el mismo autor, pueden aplicarse para describir cómo se carnavalizan esos elementos espacio-temporales, su correr en los textos o su posible inamovilidad dentro de las historias contadas en ambas obras.

Es importante destacar que para la aplicación de la teoría de la carnavalización, así como de sus categorías, desarrolladas por Bajtín, en las dos obras de este análisis comparativo consideramos el modelo propuesto por la licenciada en Artes Astrid Mujica en su tesis de grado *La carnavalización de Bajtín aplicada al análisis de "Los ángeles terribles" de Román Chalbaud* (1992), con el que la autora se propuso promover un modelo teórico-crítico de la carnavalización para futuros análisis de obras teatrales, lo que tomamos en cuenta para determinar un método de estudio de la carnavalización en las dos obras del corpus del presente trabajo.

³ Este término designa a una subcultura de jóvenes maleantes, gangsters y desempleados que hacían vida en las calles y esquinas de Kingston, Jamaica. Cuando emigraron hacia Inglaterra ayudaron a esparcir la música jamaicana entre los jóvenes de clase obrera conocidos como *skinheads*, que conformaban otra subcultura juvenil. La indumentaria de los *rude boys* incluía elegantes trajes, corbatas muy delgadas y sombreros de ala ancha (como *Pedro Navaja*, personaje de una popular canción salsa del panameño Rubén Blades). Este sería otro ejercicio de apropiación, desterritorialización e hibridación de los jamaicanos, pues era evidente en este nuevo modo de vestir la influencia estadounidense que llegaba de las películas de gangsters y de la onerosa y excéntrica vestimenta de los virtuosos y famosos del jazz y el soul. (BERNAL, 2011, p. 72).

En otro capítulo, la autora hace una descripción detallada de la biografía del teórico Bajtín, en quien basó el análisis de su corpus, y desarrolla el concepto de carnavalización. Finalmente, continúa con la presentación de la obra de su corpus: *Los ángeles terribles*, la cual divide en partes, personajes, ambientes y escenas, y en cada una de estas menciona los actos carnavalescos descritos por Bajtín que se presentan en la obra. Asumimos este modelo teórico-crítico propuesto por Astrid Mujica para estructurar el presente trabajo en su marco metodológico, de la mano con la división por categorías del mundo carnavalesco creada por Bajtín.

Cabe acotar que las categorías del mundo carnavalesco son elementos pensados y aplicados por el autor en el estudio de las novelas griegas, góticas y medievales que, para su contexto, eran el tipo de novela que merecía ser estudiado. No obstante, a pesar de la distancia cultural, esos elementos de análisis teórico desarrollados por Bajtín pueden aplicarse al estudio teórico-crítico de obras artísticas más próximas a nuestro contexto con algunas adaptaciones o variaciones pertinentes para cada análisis.

De tal forma que, con el estudio de los elementos carnavalescos relacionados con lo grotesco, la risa, la ironía y el lenguaje coloquial, buscamos evidenciar las diferentes construcciones discursivas tanto en el texto dramático como en las letras de las canciones que pertenecen a realidades y períodos de tiempo similares en la región latinoamericana y caribeña. Además, son una muestra de cómo el carnaval se ha adentrado en la literatura para fungir de escudo protector ante las penurias sociales y políticas a través del tiempo en la cultura y en la identidad de los pueblos, no solo en el territorio del Caribe, sino también fuera de sus fronteras, sin que ello aleje la relación que guardan las dos obras del corpus.

A continuación, exponemos la estructura del trabajo de investigación. En el primer Capítulo llamado *Poetas cantores, versos musicales*, presentamos la descripción de la vida y la obra de los autores Rubén Blades y Chico Buarque, así como una breve explicación del contexto histórico, político y social de las realidades caribeña y brasileña de los trabajos narrativos y musicales *Maestra Vida* y *Ópera do Malandro*. Aquí detallamos qué historia es contada a través de

la ópera-salsa y del drama brasileño, cuál es el argumento principal y sus hilos conductores, en qué momento socio-histórico se desarrollan los acontecimientos, cuáles son sus personajes y sus voces, entre otros señalamientos necesarios.

El Capítulo II inicia con el análisis de ambas obras en el cual destaca la carnavalización en sus distintos ejes de comparación escogidos para este estudio: las imágenes grotescas, la risa, el lenguaje coloquial y la ironía. A través de este análisis comparativo de nuestro corpus, se propone evidenciar si a través del discurso lírico-musical los autores toman parte en los procesos políticos y sociales de sus respectivas realidades para transformarlos o transgredirlos y para ser la voz de los pobres, de la mayoría empobrecida, de los desprotegidos y de los marginalizados.

Finalmente, el tercer capítulo que se titula *Maestra Vida y Ópera do Malandro: un caleidoscopio de voces, música y cultura* es una propuesta de articulación entre la música y los elementos extra-lingüísticos que se encuentran en nuestros corpus. Haremos un análisis de los diversos géneros musicales que podemos identificar en el repertorio de las obras. Además, trataremos la figura del malandraje que está presente en las canciones de *Maestra Vida* y *Ópera do Malandro*. Por ende, consideramos que es un elemento significativo inmerso en ambos textos lírico-musicales que conjugan música, teatro y poesía con el objetivo de representar una realidad social y política en aras de sopesar, superar o sobrellevar los pesares, las crisis y las angustias de nuestros pueblos.

CAPÍTULO I: POETAS CANTORES, VERSOS MUSICALES

1.1 Rubén Blades y Chico Buarque: dos artistas comprometidos con su tiempo y espacio.

En 1948 nació Rubén Blades, cantante, compositor, músico y abogado en el barrio San Felipe de la Ciudad de Panamá. Fue criado en un ambiente en el que la música siempre estaba presente, en vista de que su madre, Anoland de Luna, tocaba el piano y su padre, Rubén Blades, era percusionista.

Aproximadamente a los 15 años surgieron las primeras flamas de su sentir nacionalista y de protesta propiciadas por los sucesos sociopolíticos ocurridos en su país en los que fueron asesinados y heridos estudiantes y civiles en manos de militares estadounidenses que protegían el canal de Panamá durante la década de los años sesenta. Este hecho marcaría su conciencia política como panameño, que sería expresada luego en las letras de sus canciones y más adelante con su incursión como figura política en su país.

A la edad de 20 años, viajó a Nueva York donde, poco tiempo después, se le ofreció grabar con la Orquesta de Pete Rodríguez⁴, quien lo reveló en un disco especial llamado *De Panamá a Nueva York, Rubén Blades con la Orquesta de Pete Rodríguez*, del sello Alegre. La producción no obtuvo mayores éxitos en vista de que traía canciones con contenido político y social que, para la época, no era visto ni considerado como un asunto propio de la salsa. Luego, las mismas firmas discográficas y el mercado determinaban que la salsa debía limitarse a reflejar, como expresa César Miguel Rondón en su *Libro de la salsa*: “‘las mulatas que bailan en el solar’ y a los amores

⁴ Pete Rodríguez nació en el año de 1932 en el condado del Bronx, de la Ciudad de Nueva York, hijo de padres puertorriqueños. Notable pianista que fue uno de los iniciadores del ritmo boogaloo. Conocido como “El Rey Del Boogaloo”. Desde la edad de 12 años, la música se convirtió para él en lo más importante de su vida. Estudió infatigablemente el piano y otros instrumentos. Prestó servicio en La Marina de los Estados Unidos y en el año 1954, se reintegró a la vida normal, dedicándose por entero, sin sosiego ni pausa, a la música. Poco después creó su primera orquesta y la llamó *La Magnífica*. Desde su aparición *La Magnífica* se convirtió en la más solicitada y talentosa orquesta de Nueva York, presentándose con éxito en lugares como Hotel América, El Palladium, Hotel Hilton, Village Gate, Menora Temple, Limbo Lounge, Colgate Gardens, entre muchos otros. Pete Rodríguez y “La Magnífica” realizaron su primera grabación en 1964 en el sello Remo Records que se tituló “At Last!”, el personal de la agrupación para esta grabación lo componían: Pete Rodríguez, líder y piano; Alberto González, vocal; Richard Rodríguez, vocal y güiro; Tony Pabón, primera trompeta; Ángelo Rodríguez, segunda trompeta; Gilbert Archevalde, Bajo; Benny Bonilla, timbales; Manny Rodríguez, Congas y las voces de Chivirico Dávila, José Cheo Feliciano, Elliot Romero e Ismael Quintana en los coros. Entre los temas que más sonaron podemos mencionar “Canallón” (Mambo), “Borinqueños” (Guajira), “Ya Tu Verás” (Descarga), “Azúcar” (Guajira) y “Oigan Compañeros” (Mambo), entre otros.

traicioneros que ellas mismas dejaban después de la pasión". (RONDÓN, 2015, p. 384).

Viajó de regreso a su país natal y terminó sus estudios de Derecho en la Universidad de Panamá (1974). Al volver a Nueva York consiguió un empleo como dependiente en la Oficina de Correos del sello Fania⁵ donde comenzó a codearse con algunas de las figuras más reconocidas del medio, a quienes les compuso, como Richie Ray, Bobby Cruz, Roberto Roena e Ismael Miranda. Este último poseía algunas de las letras escritas por Rubén Blades y se encargó de lanzar al público la figura creadora y talentosa del autor de *Maestra vida*. El periodista César Miguel Rondón describe el lanzamiento del tema *Cipriano Armenteros*, escrito por Rubén y cantado por Ismael Miranda:

Ese mismo año 74, grabó 'Las esquinas son', festiva pachanga que sirvió para retratar las incidencias acostumbradas en una esquina cualquiera de un barrio cualquiera. El tema gustó, aunque no fuera nada especial. Pero al año siguiente, cuando Ismael publicó *Este es Ismael Miranda*, el público conoció una salsa extraña, que contaba la historia de un bandolero panameño de 1806. El tema, que permitió inaugurar el muy importante estilo de la salsa narrativa, se convirtió en un éxito extraordinario, había en él una manera distinta de decir las cosas, una ironía inteligente que se colaba y le buscaba un segundo sentido a la anécdota. (Rondón, 2015, p. 379).

Tres años más tarde, Rubén Blades confirmó su gran habilidad para escribir temas al estilo de crónica social que tanto lo movió en el pasado. De la mano de su amigo Willie Colón⁶ lanzó el disco *Metiendo mano!*, en el cual demostró su capacidad para fusionar y darle un lugar merecido a más de un género caribeño. Rondón escribe:

⁵ El sello nació en 1964 de las manos del abogado judío Jerry Masucci y el músico dominicano Johnny Pacheco, hoy con 83 años de edad, quienes comenzaron vendiendo discos desde la cajuela de sus carros por las calles de la ciudad de los rascacielos. La Fania es conocida por poner en el mapa géneros populares como la big band latina, el jazz afrocubano, el boogaloo, la salsa y el R & B latino, y traer a la vanguardia las carreras de muchos artistas emblemáticos, como Celia Cruz, Willie Colón, Héctor Lavoe y Rubén Blades.

⁶ (Nueva York, 1950) Músico estadounidense de ascendencia puertorriqueña. Maestro del trombón y de la fusión de distintos ritmos caribeños, afroamericanos y de la música urbana, formó junto al vocalista Héctor Lavoe una de las parejas más relevantes en la música latina de los años setenta, y está considerado uno de los pioneros en el desarrollo del auténtico movimiento salsero a finales de los años sesenta y principios de los setenta. Bajo el sello de Fania y junto a Héctor Lavoe grabó más de una docena de discos hasta 1975, entre los que destacaron *Guisando* (1969), *Cosa Nostra* (1970), *El Juicio* (1972), *Asaltos Navideños* (1972) y *The Good, The Bad, The Ugly* (1975), todos ellos muestras genuinas de la salsa urbana o de lo que vino a denominarse como "sonidos del barrio", la más fiel muestra del sentir del emigrante puertorriqueño en la gran metrópoli neoyorquina. Con sus trabajos con Fania, su fama se extendió entre la comunidad hispana de Estados Unidos y por gran parte de Latinoamérica; en 1975 tuvo la oportunidad de tocar junto a su ídolo Mon Rivera. A finales de los años setenta su espíritu rebelde lo llevó a desarrollar junto al cantante panameño Rubén Blades lo que se conoció como *salsa conciencia*, canciones que denunciaban la situación política y social de América Latina; la conjunción con Blades resultó especialmente afortunada, con trabajos de gran calidad como *Metiendo mano* (1977) y *Canciones del Solar de los Aburridos* (1982); este último álbum fue premiado con un Grammy. Además de con los ya citados, Willie Colón colaboró a lo largo de su trayectoria con artistas de la talla de Celia Cruz, Tito Puente o David Byrne, e interpretó algunos papeles en la televisión mexicana. (RONDÓN, 2015, p. 157-158).

Ahí Rubén volvió a las composiciones de los días universitarios ('Pablo Pueblo'), remozando el estilo en el hecho reciente ('Pueblo'), mientras que, con ironía y fino humor, cantaba la circunstancia de los tantos ilegales caribeños en Nueva York ('La matela'). Además, la salsa, y la plenitud de los estilos desarrollados por el boom, era mostrada en extraordinario molde: acudió así el bolero (el clásico 'Me recordarás' de Frank Domínguez, grabado con un impresionante solo en la guitarra de Yomo Toro), el necesario clásico de la mejor música cubana (en este caso, 'La mora', de Eliseo Grenet, inteligentemente arreglada por Willie Colón), la presencia del folclore en su nueva adaptación urbana ('Según el color'), y dos últimos temas pertinentemente salsosos ('Lluvia de tu cielo', del nobel Johnny Ortiz, y 'Plantación adentro', del ya imprescindible Curet Alonso). Este disco habría de marcar la referencia más importante para toda la salsa que, desde el boom, empezó a señalar los senderos que se seguirían en el futuro inmediato, justo después de que ese mismo boom acusara su muerte. (RONDÓN, 2015, p. 382).

Al año siguiente (1978) lanza junto a Willie Colón el álbum *Siembra*, destacado como un disco con altísima calidad musical y poética, además de tener un gran contenido social. De *Siembra* resaltan las famosas "Plástico", "Pedro Navaja", "Buscando guayaba" y la canción de tema popular-religioso "María Lionza". En el sitio web de la Fania se describe el álbum: "Musicalmente, ofrecía los ritmos de salsa, bomba, cumbia y son montuno a la creciente audiencia de la salsa, en tanto poéticamente, dirigía su mensaje de orgullo cultural, justicia social y liberación política a los latinos que vivían en el continente americano durante una época de intensa opresión política". (sitio web de la Fania⁷).

Maestra Vida salió un año más tarde, y con ella Rubén Blades igualmente marcó un hito en el género de la salsa. Le siguieron el álbum *Canciones del Solar de los aburridos* (1981), en conjunto con Willie Colón; *El que la hace la paga* (1983), en solitario; *Buscando América* (1984), grabada con la banda Seis del solar y que causó incomodidades en la radio por su alto contenido de crítica política en todas sus canciones, entre las que se encuentran "Decisiones", "Desapariciones", "El Padre Antonio y su monaguillo Andrés" y "Buscando América". Más tarde, salió el álbum *Caminando* (1991) que incluye los temas de protesta social como "Caminando", "Tengan fe", "Prohibido olvidar" y "Cipriano Armenteros".

⁷ <https://www.fania.com/products/siembra> (Consultado 25 de noviembre de 2018).

En 1992 lanzó *Amor y control*, disco que contiene canciones de amor como “Piensa en mí” y “Creo en ti”, así como la que dedicó a su madre “Canto a la madre”, sin embargo, no se alejó del contenido sociopolítico ya característico en sus letras y cargó el álbum con temas como “Adán García”, “El cilindro” y “Conmemorando”, esta última dedicada a la reflexión sobre la conmemoración de los 500 años de la llegada de los invasores europeos al continente americano. Cuatro años más tarde, innovó su estilo con *La rosa de los vientos* (1996), álbum con el que demostró su capacidad de fusión de ritmos a través de la gran presencia del vallenato en canciones como “Amor mudo” y “Eres mi canción”. En este álbum, a pesar de no tener un contenido tan pesado de denuncia social, Rubén Blades reivindica el folclore y la cultura típica panameña por la introducción del ritmo del vallenato que, hasta entonces, había sido ignorado por las productoras y discográficas de la época.

De manera general, se podría considerar que Blades hace de la salsa la literaturaailable del tiempo urbano. A simple vista, podríamos pensar que su obra solo describe el universo latinoamericano, pero bastaría con una simple revisión para descubrir que nos encontramos ante un cronista de circunstancias internacionales. Una prueba de ello la dejó registrada en la producción “Mundo” (2002). En ese trabajo acudió a distintas claves musicales para exponer los problemas comunes que atentan contra los transeúntes de todos los mundos. Influencia africana, salsa, gaita escocesa, jazz, rock y una improvisación flamenca para recordar a Camarón de la Isla⁸, sirvieron de puente para que su idea circulara.

Luego de haber ocupado el cargo de Ministro de Turismo en Panamá (2004- 2009), Rubén Blades cuelga el traje político y de nuevo vuelve a su pasión: la música. En 2009 su regreso al arte aporta dos nuevas transgresiones a los límites conceptuales. La primera es una producción titulada “Cantares del

⁸ José Monje Cruz, conocido artísticamente como Camarón o Camarón de la Isla (San Fernando, Cádiz, 5 de diciembre de 1950- Badalona, Barcelona, 2 de julio de 1992). Camarón de la Isla es un nombre imprescindible para comprender el cante jondo de la segunda mitad del siglo XX. Se le considera uno de los mejores cantaores de flamenco de todos los tiempos y, en opinión de muchos, un revolucionario del cante que contribuyó, junto a Enrique Morente, al renacer de un género que atravesaba una grave crisis, transformándolo desde dentro, aunque respetando sus esencias más genuinas. Su figura, que ha traspasado las fronteras del flamenco, así como su temprana muerte y las muestras de su arte que han quedado grabadas han propiciado la creación de una leyenda alrededor de su persona que se ha extendido por todo el mundo.

subdesarrollo” que ubica la idea en un plano más básico (en esencia) y callejero (en sonido) en homenaje a Cuba como madre de la música afrolatina (la salsa); la segunda tiene que ver con el medio para difundir la idea. “Cantares del subdesarrollo” solo puede ser adquirida a través de la página web del artista. Su carrera y la producción de nuevos álbumes no se detuvieron y continuó hasta 2012 con el disco *Eba Say Ajá* a dúo con su gran amigo y ejemplo a seguir Cheo Feliciano, que está compuesto de canciones de ambos artistas y en el que cada cantante interpreta una canción de la autoría del otro.

Por su parte, el día 19 de junio de 1944, nació Francisco Buarque de Hollanda en Río de Janeiro, más conocido como Chico Buarque, hijo del historiador y sociólogo Sérgio Buarque de Hollanda y de la pianista Maria Amélia Cesário Alvim. A la edad de nueve años, Chico y su familia se mudaron para Italia, en vista de que su padre había aceptado un trabajo como profesor en la Universidad de Roma. En esa ciudad la familia era visitada por grandes personalidades de la cultura brasileña de la época, como el dramaturgo, poeta y compositor Vinícius de Morães, de quien, tiempo después, Chico Buarque se haría gran amigo y colega. Desde pequeño dejó surgir sus primeras composiciones musicales, las llamadas marchinhas de carnaval, que son un tipo de música popular típica del carnaval de Brasil, así como las operetas, un tipo de ópera más corto con tramas absurdas e inverosímiles surgido en Francia e Italia en el siglo XIX.

Siendo un adolescente, comenzaba a surgir su pasión por la literatura, tanto europea como brasileña, y también crecía su interés por la música. En la página web oficial de la vida del artista se comenta: “Nessa época, já mostrava um grande interesse pela música. Além dos sambas tradicionais de Noel Rosa, Ismael Silva, Ataulfo Alves, também ouvia canções estrangeiras. Entre os seus preferidos estavam o belga Jacques Brel e os norte-americanos Elvis Presley e o grupo The Platters.” Seguidamente se hace referencia al momento crucial en la vida artística de Buarque:

Mas foi o disco *Chega de saudade*, de João Gilberto, que alterou definitivamente sua relação com a música. Ele o ouvia tão insistente e repetidamente que chegava a irritar os vizinhos. Nem mesmo sua irmã Miúcha, que mais tarde se casaria com João Gilberto, aguentava ouvir sempre o mesmo som. Seu sonho, na época, “era cantar como João

Gilberto, fazer música como Tom Jobim e letra como Vinícius de Moraes. (Site Chico Buarque⁹)

En 1964, Chico entró en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo, no obstante, solo alcanzó a culminar el tercer año de estudio. Comenzaba a surgir el clima represivo que, un año más tarde, se apoderaría de las universidades del país. Sobre su obra en este mismo año, Tiago Xavier dos Santos resalta en su trabajo:

Podemos dividir a carreira musical de Chico Buarque em quatro fases – a primeira começa em 1964, com a gravação da música *Tem Mais Samba*. Esta não foi sua primeira criação musical. Entretanto é o próprio Chico Buarque que a define como marco zero de sua obra, por ter sido a primeira canção sua gravada em disco. Este primeiro momento na carreira do compositor é denominado por Isabel Travancas de “fase ingênuo-romântica” e conta com canções como *Pedro Pedreiro*, *A Rita*, *Meu Refrão*, *A Banda*, *Olê Olá*, *Com Açúcar Com Afeto*, *músicas para Morte e Vida Severina* de João Cabral de Melo Neto, *Carolina*, *Januária* e *Roda Viva*. (SANTOS, 2010, p. 77).

En 1965 inscribió la canción “Sonho de um carnaval” en un festival musical promovido por la televisora Excelsior; sin embargo, la canción no clasificó. Meses después, Chico Buarque compuso la música para el poema “Morte e vida Severina” del escritor João Cabral de Melo Neto, con la que ganó los premios de crítica y público en el IV Festival de Teatro Universitario de Nancy, en Francia. Desde ese momento, comenzó a codearse con artistas como Gilberto Gil¹⁰ y Caetano Veloso¹¹, quien había quedado encantado con la

⁹ <http://www.chicobuarque.com.br/> (Consultado 20 de noviembre de 2018).

¹⁰ Nació el 29 de junio de 1942 en Salvador, Bahía. Pasó gran parte de su infancia en Ituaçu, un pequeño pueblo en el sertão de Bahía. Siendo niño asistió a una escuela de los Hermanos Maristas de la escuela y después se trasladó a Salvador para hacer la secundaria. Elis Regina cantó algunas melodías suyas y en 1966 apareció su primer disco, *Louvação*. Su colaboración con Caetano Veloso y otros cantantes del movimiento Tropicalia le sitúa en la canción brasileña más vanguardista. Así se denominó el movimiento musical que, en los años 60, cuyo contenido social fue perseguido por los militares brasileños y le terminó empujando al exilio en Londres, entre los años de 1969 y 1972. La cantante Gal Costa, María Bethania y el propio Caetano fueron los compañeros de aventura musical que tuvo Gilberto Gil, cuatro años después, cuando sus intereses se orientaron hacia la búsqueda de raíces culturales. A la aparición del álbum *Doce bárbaros* que grabó con ellos, siguieron en su currículum unos trabajos fonográficos en los que buscaba esencias dentro del reggae y las percusiones afro. *Rafavela*, *Refestança* (grabado con Rita Lee Jones), *Nightingale* y *Realce* fueron el resto de las referencias fonográficas que Gilberto Gil editó en los años 70. Después, llegaron, entre otras, *Um banda um*, *Raça Humana*, *Estoy loco por tí*, *América* y *O eterno Deus mu dança*, antes de que la complicidad artística que conserva con Caetano Veloso se viera reeditada en *Tropicalia 2*. En los años noventa edita *Realce*. En 2003, fue nombrado ministro de Cultura de Brasil por el presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Después de cinco años ejerciendo el cargo, Gil volvió en 2008 a los escenarios.

¹¹ Nació el 7 de agosto de 1942 en Santo Amaro, Bahía. Fue el quinto de los siete hijos de José Teles Veloso (1901-1983) y Claudionor Viana Teles Veloso (1907-2012). Al poco tiempo su familia se trasladó a Salvador, donde pasó su juventud y estudió en la Universidad de Artes. A fines de 1966 acompañó a su hermana María Bethania, quien había sido invitada a cantar en una obra musical en Río de Janeiro; obtuvo su primer éxito cuando su hermana grabó su primera composición. Rápidamente ganó algunos premios y pudo grabar su primer álbum con Gal Costa Domingo. En 1968, junto a Gilberto Gil, fue uno de los primeros emprendedores del Tropicalismo, movimiento cultural cuyo objetivo era la re-evaluación de la música tradicional brasilera. Grabó en 1968 su primer álbum solista llamado *Caetano Veloso* y su música cruzó las fronteras con su controvertida *E Proibido Proibir*. Le fueron otorgados varios premios en distintos Festivales de Televisión. Un año después, logró con su álbum *Tropicalia*, que surgiera el movimiento musical antes

voz de Chico en un espectáculo estudiantil tiempo antes. Un año después, ganó el primer lugar en el II Festival de Música Popular Brasileña con su composición *A banda*, que tuvo un éxito inmediato con más de cien mil copias en una semana. El poeta Carlos Drummond de Andrade dedicó una crónica a dicha obra, que luego fue traducida a varios idiomas.

Más tarde, lanza su primer LP: *Chico Buarque de Hollanda* (1966), producido por la agencia RGE. La compilación contenía sambas pegajosas y algunas canciones con sentimientos de nostalgia y tragedia. El lanzamiento de este álbum le valió a Chico su primer problema de censura, pues la canción “Tamandaré” contenía frases que eran consideradas ofensivas hacia el comandante de la Marina de Brasil Joaquim Marques Lisboa.

Chico Buarque continuó ganando diversos concursos musicales transmitidos por televisión como el II Festival Internacional de la Canción y el III Festival de la Música Popular Brasileña, inclusive participó en programas televisivos y en producciones cinematográficas. En medio de tanta actividad musical, lanzó *Chico Buarque de Hollanda. Volume 2* (1967). Más tarde, escribió la obra teatral *Roda Viva* (1967), que un año después comenzaría a ser montada. Sobre esta fase y la obra *Roda Viva*, Tiago dos Santos asegura: “é um marco em sua carreira e simboliza o fim da primeira e início da segunda fase, pois dá título à peça teatral de sua autoria e causou grande impacto pela direção de Zé Celso Martinez Correa. Chico Buarque deixava de ser visto como *o bom moço de A Banda*”. (SANTOS, 2010, p. 77).

En el año 1968 participó en la llamada *Marcha de los cien mil*, que fue una manifestación popular en contra del régimen militar (1964- 1985) organizada por los estudiantes de la época y que contó con la presencia de intelectuales, músicos y artistas. En ese mismo año, el grupo paramilitar

mencionado y del que formaban parte algunos músicos de Bahía como, Gilberto Gil, Gal Costa o Maria Bethania. En 1969 se vio obligado a marchar como exiliado a Londres, tres años más tarde regresó a Brasil y grabó *Araca Azul*, un disco experimental. En 1976 formó un grupo con Gilberto Gil, Gal Costa y María Bethania, e hicieron una gira por Brasil con el nombre de *Doces Barbaros*. En 1981 se hizo con su primer éxito con *Outras palavras*, y a partir de entonces su fama se extendió a todos los rincones del mundo. Ya en 1989 fue lanzado *Estrangeiro*. En 1991 apareció un nuevo álbum llamado *Circulado*. La letra que dio nombre al álbum fue un poema de Harol do Campos, poeta brasileño. El diseño de la tapa de *Circulado Vivo* fue idea de Caetano y fue lanzada en 1992 como una pieza maestra. En 1993 fue lanzado *Tropicalia 2* con Gilberto Gil. *Fina Estampa* aparece en el 2000 y *Noites do Norte* un año después. En 2006 lanza *Ce*, un disco con canciones inéditas. En noviembre de 2012 es galardonado con un *Grammy Latino* como personalidad del año. Ha recibido un total de nueve premios Grammy Latinos y dos premios *Grammy*. El 14 de noviembre de 2012, fue honrado como *Latin Recording Academy Person of the Year*.

anticomunista de ultraderecha *Comando de caza a los comunistas* (CCC) invadió el teatro Galpão, en São Paulo, y reprendió a los actores y técnicos durante el montaje de *Roda viva*. En diciembre del mismo año, Chico fue detenido en su propia casa y llevado ante el Ministerio del Ejército de Brasil para presentar declaraciones sobre su participación en la *Marcha de los cien mil* y sobre las escenas exhibidas en la pieza *Roda viva*, consideradas subversivas.

Un año más tarde, se autoexilia en Italia, lo que le resultó “uma opção de sair de um país que vivia um momento crítico de grande repressão política e cultural e a perseguição a políticos e artistas muitas vezes os obrigavam ao exílio”. (SANTOS, 2010, p. 78). Desde ese nuevo espacio lanzó dos LPs más que no tuvieron mucho éxito, sin embargo, al final de ese año, firmó con la empresa Phillips para el lanzamiento de un nuevo álbum que le aseguraría su estabilidad económica en ese país.

Santos explica que entre 1970 y 1975 Chico experimentó la segunda fase de su carrera. En 1970 volvió a Brasil y compuso la canción *Apesar de você* con tonos ligeros de protesta en contra de la dictadura; la composición pasó prácticamente inadvertida por la censura y se volvió una especie de himno para quienes se resistían al régimen. Sin embargo, después de vender 100 mil copias la canción fue censurada, el disco fue retirado de las tiendas e incluso la fábrica de la grabadora fue clausurada. En la página web oficial del artista se describe la canción:

Para o público, não havia dúvidas: o "você" da música era o general Emílio Garrastazu Médici, então presidente da República, em cujo governo foram cometidas as maiores atrocidades contra os opositores do regime. Ao ser interrogado sobre quem era o "você" da canção, Chico responde: "É uma mulher muito autoritária". Após este episódio, o cerco às suas composições endurece. (Site Chico Buarque)

Acerca de este período represivo y complicado para los intelectuales y los artistas, Santos nos otorga un dato curioso sobre las artimañas que aplicó Chico Buarque para burlar la censura. Comenta: “Suas composições passam a ser vetadas pelos censores apenas por ter sua assinatura. Neste contexto, Chico Buarque cria a figura de *Julinho da Adelaide*, pseudônimo do compositor

que servirá de instrumento para driblar a marcação cerrada que sofria por parte da censura instaurada pelos militares.” (SANTOS, 2010, p. 78).

De la mano de varias figuras públicas de la época, como el arquitecto Oscar Niemeyer y el editor Enio Silveira, Chico Buarque participó en el Consejo del Centro Brasil Democrático, organización de intelectuales públicamente comprometidos con la lucha contra la dictadura, lo que le valió el título de miembro de la “línea auxiliar” dentro de uno de los partidos comunistas brasileños, el Partido Comunista de Brasil (PCB).

Sus letras y canciones continuaron siendo vetadas, como fue el caso de la samba *Bolsa de amores* por contener burlas hacia Mario Reis, quien era una figura pública de la Bolsa de Valores. Como forma de protesta contra la censura, Chico rompió su contrato con la televisora O Globo, durante el VI Festival Internacional de la Canción, que consideraba un vehículo de propaganda al servicio de la dictadura. Asimismo, cortó sus relaciones con la grabadora Phonogram, cuyos representantes desconectaron el micrófono de Chico y el de Gilberto Gil -coautor de la canción- durante la presentación de la canción *Cálice* –que ya había sido vetada- para que solo sonara la melodía sin letra.

Más adelante, en el año 1975, Chico Buarque comenzó a desligarse de la vida política pública, en vista de que no quería ser tomado como símbolo de la lucha política contra el régimen militar. Marcelo Ridenti destaca en la nota introductoria de *Chico Buarque y Caetano Veloso: volver a los sesenta*:

Chico Buarque de Hollanda se tornó un símbolo de la resistencia a la dictadura en los años setenta, a regañadientes. Jamás fue activista político militante, si bien considerado próximo al Partido Comunista Brasileño y de otras tendencias de izquierda, habiendo colaborado para estrechar los lazos culturales entre Brasil y los países socialistas como Cuba, Nicaragua y Angola en la década de los ochenta. Con la (re)emergencia de los sujetos sociales en la escena política, el fin del régimen militar, la instauración de las libertades democráticas –y también un tanto incómodo por los rótulos atribuidos a él, como el de cantor de la resistencia o de protesta-, Chico se sintió más a voluntad para encaminarse por su filón intimista y por la experimentación con el lenguaje, evitando la identificación inmediata de su obra con la coyuntura política nacional. (RIDENTI, 2008, p. 35).

Esta nueva fase de la obra de Chico, la tercera, según Santos, comienza con la atenuación del discurso contestatario y de protesta y le da el

espacio a composiciones con un lenguaje más poético y que, muchas veces, tienen a la mujer como tema principal.

En ese mismo año, ganó el Premio Molière como mejor autor teatral por su trabajo *Gota d'agua*. No compareció ante la entrega del premio como consideración con varios autores cuyas piezas fueron prohibidas y censuradas. Un año más tarde, escribió el texto y compuso las canciones de la obra teatral *Ópera do Malandro*, dirigida por Luis Antonio Martínez Corrêa, y que sería estrenada en el año 1978. Luego vendría una detención en la que se le solicitaba que prestara declaraciones ante el Departamento de Orden Político y Social de Brasil con respecto a su primer viaje a Cuba y su participación como miembro del jurado en el Premio Literario de la Casa de las Américas.

Durante los años 80, Chico Buarque publicó libros de poesía y literatura infantil, compuso canciones para teatro y balé, lanzó varios discos como *Almanaque* (1981) y *Francisco* (1987), así como también participó en cine y televisión. En 1989 lanzó su álbum *Chico Buarque*, con el que el cantante se presenta como un “artista mais maduro e mais lírico, que privilegia o poeta e as composições, apontando para uma maior introspecção e preocupação com a música e o artista”. (SANTOS, 2010, p. 78).

En 1992 publicó su primera novela titulada *Estorvo*; en 1995 publicó la segunda novela, *Benjamim*, que no recibió buenas críticas, pero que alcanzó un gran número de ventas. En 1998, la Escuela de Samba Mangueira ganó el primer lugar del carnaval carioca con un homenaje a Chico Buarque. Le siguieron lanzamientos discográficos como: *As cidades* (1998), *Chico ao vivo* (1999), *Carioca* (2006) y *Chico* (2011).

A través de nuestro arqueo bibliográfico, pudimos observar que existen diversos estudios que abordan las obras de Chico Buarque y de Rubén Blades desde perspectivas sociales, musicales y políticas. Sin embargo, no se logró encontrar ninguna investigación que aproxime ambas óperas desde un análisis comparativo. Podemos sostener que *Maestra Vida* y *Ópera do Malandro* son más que un texto de teatro, es una fusión entre literatura y música. Su contenido supone una postura activa del espectador o del lector frente a la realidad que lo rodea. Este efecto se logra a través de los diferentes recursos

estéticos y lingüísticos, como el uso del lenguaje ambiguo e irónico en el texto dramático y en sus canciones. Por consiguiente, no hay duda de que tanto Chico Buarque como Rubén Blades encontraron maneras de plasmar su crítica al sistema político, social y económico de la década de los setenta en Brasil y Panamá respectivamente.

Igualmente, la selección de ambos cantautores se debe a su consideración como artistas de su tiempo, ya que evidenciaron los temas sociales y políticos de su época y respectivos contextos desde su postura artística de una manera particular. Por ejemplo, según Lúcia Vieira César: “Chico Buarque é um poeta consciente de seu tempo, o qual descansa suas críticas não apenas no cenário político, mas na insensibilidade do sistema contra os oprimidos.” (CÉSAR, 1993, p. 83). Además, la autora señala que existe una conciencia política y social en la obra chicobuarqueana, puesto que el poeta está consciente de su función sociopolítica y convierte su poesía en instrumento de denuncia de la realidad, de las injusticias y de las desigualdades. En el mismo orden de ideas, Cuesta y Gómez (2013) describen a Rubén Blades como un cronista de su época comprometido con su tiempo y espacio:

Conspicuo exponente de la salsa latina, es además uno de los pocos autores e intérpretes de este género que se ha destacado por su singular compromiso político y social, siendo que no solo con esta canción “Plantación adentro” (véase *Pedro Navaja, América, etc.*), convirtió los temas sociales en parte de la rumba cotidiana. (CUESTA; GÓMEZ, 2013, p. 163)

Por medio de las similitudes entre el contexto político y social de ambos artistas, podemos evidenciar que a través de sus creaciones artísticas logran desenmascarar la hipocresía, el ridículo y la crueldad de su sociedad. También critican la moral y la sensibilidad, las costumbres de hombres y mujeres al servicio de la burguesía. Por este motivo, se puede sostener que tanto Rubén Blades como Chico Buarque fueron brillantes cronistas de su ciudad y de su tiempo, artistas que lograron plasmar en sus narrativas la posibilidad de una lectura múltiple. Quizás sean esas diferentes formas de acceder a sus textos y canciones lo que hizo de ellos, en su tiempo y aún en la actualidad, cantautores gratos de ser leídos o escuchados para unos y sorprendente para otros.

En este sentido, podemos señalar que ambas producciones musicales poseen elementos en común que nos permite acercarnos, tales como: la presencia y caracterización de personajes subalternos, la ironía por medio de los nombres o lugares que hacen vida en cada historia, la diversidad y la alternancia de géneros musicales latinoamericanos y caribeños. De esta forma, resulta verdaderamente innovador e interesante analizar ambas obras desde un enfoque que nos permita evidenciar similitudes o posibles diferencias a través de las construcciones discursivas de los personajes, que son quienes realmente desencadenan las acciones dentro de la historia, con el propósito de evidenciar una realidad social y política en sus respectivos contextos de producción.

Asimismo, pretendemos revisar la estrecha relación entre la música y la carnavalización, ya que son formas de expresión de las realidades sociales caribeña y brasileña. Para ello, determinamos y demostramos cuáles son los actos carnavalescos en ambas historias y cuáles de las categorías del mundo carnavalesco explicadas por Bajtín se encuentran escenificadas, a través de las formas espacio-temporales, en el corpus del presente trabajo.

1.2 *Maestra Vida y Ópera do Malandro*: Un espacio pluricultural dentro del barrio

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 Martínez¹² y Omar Torrijos Herrera¹³, en el que sacan del poder a Arnulfo

¹² 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. El 24 de febrero de 1969, fue enviado por Omar Torrijos hacia Estados Unidos, a bordo de un avión junto con los coroneles Federico Boyd y José Ramos y el Mayor Humberto Jiménez, desapareciendo de la escena política para siempre. El coronel Boris Martínez fue quien lideró dicho golpe militar. Torrijos y otros militares más participaron con Boris Martínez, pero quien estaba al mando de la operación fue este último. De hecho, quien también ejerció el control del gobierno militar temporario durante los meses siguientes a ese golpe de estado, fue precisamente Boris Martínez, no Torrijos.

¹³ 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. En la Constitución de 1972 se le nombra "Líder Máximo de la Revolución Panameña". Fue padre de Martín Torrijos Espino, quien fue presidente de la República de Panamá en el período 2004-2009.

Arias Madrid¹⁴. 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 Torrijos el 31 de julio de 1981, los militares se pasaron el mando entre varios, hasta que finalmente en agosto de 1983, Manuel Antonio Noriega¹⁵ 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

¹⁴ (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). Miembro de una de las familias patricias que participaron en el levantamiento para la separación de Panamá de Colombia con el apoyo de los Estados Unidos, Arnulfo Arias estudió en la Universidad de Chicago y en la Escuela de Odontología de la Universidad de Harvard, graduándose como cirujano y dentista.

¹⁵ 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. Nació en Guachimango, Panamá el 11 de febrero de 1934 y es hijo de Ricaurte Noriega y María Moreno. Inició formación militar desde pequeño en la Escuela Militar de Chorrillos, Lima Perú, graduándose como Sub Teniente del arma de ingeniería, e ingresa a la Guardia Nacional al cumplir los 22 años. Cuando cumplió 6 años de servicio en la Guardia Nacional, siendo jefe de la zona militar de Chiriquí y con el rango de mayor, apoyó la vuelta al poder del general Omar Torrijos. Se asegura que desde esta jefatura permitió el narcotráfico y se benefició del mismo. Según el autor Larry Collins, Noriega fue captado como agente de la CIA desde sus primeros años de militar, habiendo financiado sus actividades y colaborado en su ascenso final al poder.

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.

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” 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 cualquier barrio de Latinoamérica.

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 *Dictadura 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 Silva¹⁶, que tuvo como vice-presidente 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 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*.

¹⁶ Artur da Costa e Silva (1899-1969). Militar y político brasileño. Presidente Constitucional de Brasil desde 1967 a 1969. Durante su gobierno, Costa e Silva se unió con los sectores más conservadores de la derecha brasileña, su criterio siempre fue que el control militar sobre la política nacional debería permanecer por varios años, fue elegido presidente de manera indirecta en julio de 1966, y sólo asumió el mando cuando renunció el general Castelo Branco el 15 de marzo de 1967. Ese mismo día entraría en vigor la Constitución de 1967, como un cuerpo de normas básicas que ampliaban los poderes represivos del Estado brasileño, lo que le daba al presidente de la República un rol político muy superior al del Poder Legislativo. La actividad política era mucho más enérgica durante los dos primeros años de su gobierno.

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 Hollanda 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 Vargas¹⁷ era presidente.

¹⁷ 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 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.

Con esta obra, Chico Buarque representa la figura del típico malandro 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 historia acaba con el personaje de Teresinha asegurándole a Max que acababa de cerrar un negocio prometedor con unos estadounidenses. El señor Duran da un giro y reconsidera el concepto que tenía de Max, le ofrece ser su socio junto con Chaves. Otros malandros que habían sido expulsados del área por Teresinha – Ópera quien había preferido hacer todo bajo el marco de la legalidad– consiguen formar parte de la sociedad. La última escena

presenta a todos los personajes cantando y sambando eufóricamente. 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.

Se puede evidenciar que ambas óperas surgieron bajo un contexto similar de opresión, también comparten otras características en común como la presencia de personajes marginales, el uso de ironía en las letras de sus canciones y en los diálogos de los personajes y la diversidad de géneros musicales latinoamericanos, tales como la salsa, la samba, el bolero, el tango, entre otros. Asimismo, es importante señalar que ambas creaciones artísticas fueron pensadas para ser representadas en el teatro. Sin embargo, nuestro enfoque estará dirigido al texto dramático y a la letra de sus canciones con el fin de evidenciar las construcciones discursivas de los diferentes personajes que participan en *Maestra Vida* y *Ópera do Malandro*.

Es por ello que concebimos la idea, aparentemente ambiciosa, de aproximar dos textos, entendidos como lírico-musicales, en lenguas diferentes: español y portugués y de ubicación geográfica distante: el Caribe y Brasil. Sin embargo, se adaptan sin problemas a un estudio comparativo que los coloca a un mismo nivel de análisis, puesto que son obras contemporáneas inspiradas por fenómenos sociopolíticos similares y realizadas por artistas que fueron voces de sus pueblos en su época.

Igualmente, 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.

En función de estas consideraciones, se planteó como problema de investigación: analizar las diferentes construcciones discursivas en ambas obras, a través de los recursos carnavalescos, con el fin de evidenciar la

posición de sus creadores ante sus respectivos contextos políticos y sociales. A partir de este trabajo, se busca dar respuesta a las siguientes interrogantes:

¿Cómo logran Chico Buarque y Rubén Blades manifestar la crítica social y política a través de las construcciones discursivas presentes en *Ópera do Malandro* y en *Maestra Vida*?

¿Existen elementos explícitos o implícitos en las obras musicales que denuncien la situación sociopolítica en sus respectivos contextos?

¿Será que a través del análisis de los recursos carnavalescos en ambas obras se demuestra el punto de vista del autor en relación con el momento social-histórico de Brasil y Panamá en el siglo XX?

En el capítulo siguiente, abordaremos nuestro análisis comparativo a través de las categorías del mundo carnavalesco propuesto por Bajtín. Por medio de las categorías seleccionadas, pretendemos dar respuesta a estas interrogantes con el propósito de evidenciar las similitudes y las diferencias que nuestro corpus posee, ya que cada obra instaure una cohesión textual interna y una coherencia discursiva particular según su contexto espacial y temporal. En este sentido, empezaremos por abarcar algunos elementos socio-culturales relacionados con el contexto en el cual se desarrollaron *Maestra Vida* y *Ópera do Malandro* como producto cultural y como obra literaria alternativa.

CAPÍTULO II: RECURSOS CARNAVALESICOS COMO ELEMENTOS INSTAURADORES DE CRÍTICA POLÍTICA Y SOCIAL

2.1 Carnaval, carnavalización y categorías del mundo carnavalesco

Con el objetivo de describir y analizar las obras *Maestra Vida* y *Ópera do Malandro*, se incluye como parte del material teórico algunos ensayos de Bajtín dedicados a la descripción del carnaval y de su influencia en la literatura, como lo son *Problemas de la poética de Dostoievski* (2003) y *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (2003).

Javier Huerta Calvo en su libro *Formas Carnavalescas en el arte y la literatura* (1989) comenta que: “el carnaval simboliza la oposición y la transgresión momentánea de la cultura oficial, o el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes” (CALVO, 1989, p. 23). Asimismo, señala que el espacio del discurso carnavalesco dentro de la literatura es la plaza pública, de manera especial en sus días de feria; lugar ideal donde las gentes del pueblo hablan, tratan de negocios, se grita, se anuncian en alta voz las mercancías y se pregonan diversos asuntos. Se constituye así un lenguaje particular, familiar, directo y sincero. (CALVO, 1989, p. 25).

Para Bajtín el carnaval es un “espectáculo sincrético con carácter ritual” (BAJTÍN, 2003, p. 178) y expresa que por medio de esos actos carnavalescos los actores y los espectadores (participantes) generan una comunicación que no se presentaría bajo situaciones habituales de la vida, que es lo que él llama “vida al revés”. Durante el período del carnaval (espacio de tiempo), se suspenden las leyes, las restricciones y las prohibiciones y se altera el orden jerárquico de las estructuras sociales.

Entre los diversos aportes de Bajtín al análisis literario existe uno particularmente importante: la idea de la carnavalización en la literatura. Bajtín asegura que el carnaval está conformado por un conjunto de símbolos concretos que se articulan para conformar un lenguaje, y que son casi imposibles de codificar en el lenguaje oral o en un lenguaje más abstracto, pero

sí se pueden transfigurar a través de imágenes artísticas para adentrarse en el lenguaje literario, con lo que se refiere a la influencia de las imágenes carnalescas dentro de la narrativa, dentro de la literatura y sus géneros: a la carnavalización. Se trata de una forma sumamente compleja, heterogénea, que siendo carnalesca en su fundamento tiene muchas variantes de acuerdo con las épocas, pueblos, festejos determinados. El carnaval había elaborado todo un lenguaje de formas simbólicas concretas y sensibles, desde grandes y complejas acciones de masa hasta aislados gestos carnalescos. (BAJTÍN, 2003, p. 178).

Igualmente, en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Bajtín desarrolla aún más la definición del carnaval como “la segunda vida del pueblo” (2003, p. 10), una vida festiva, que era el rasgo típico por excelencia en todas las manifestaciones rituales y espectáculos cómicos de la Edad Media. Bajtín explica que: “todas esas formas representaban un lazo exterior con las fiestas religiosas. Incluso el carnaval, que no coincidía con ningún hecho de la vida sacra, con ninguna fiesta santa, se desarrollaba durante los últimos días que precedían a la gran cuaresma”. (BAJTÍN, 2003, p. 10). Asimismo destaca que las festividades -entre las que está el carnaval- presentan y muestran una idea del mundo, y que para vivirlas deben gestarse en el plano de los ideales de la existencia humana. Además, hace énfasis en la importancia de la relación que guardan las fiestas con el tiempo -cósmico, biológico e histórico-, como base. Explica que toda fiesta a través de la historia ha estado íntimamente ligada a períodos de crisis de las sociedades, y que esos momentos de trance o de dificultad son los que crean el clima propicio de la fiesta.

De igual forma, Bajtín se refiere a los actos carnalescos en las festividades populares, que son las formas o acciones con las que se evidencia el carnaval y que tienen como base principal la coronación burlesca de un nuevo rey y la destitución del antiguo. El autor asegura que en esa acción está el núcleo de la idea carnalesca del mundo: “el pathos de cambios y transformaciones de muerte y de renovación”. (2003, p. 181). En su descripción del acto carnalesco asoma la idea del tiempo como elemento importante durante el carnaval, siendo una figura destructora y regeneradora de las cosas.

Expone también cómo ese mismo tiempo propicia la relación vida-muerte en la que cada una de las partes genera el surgimiento y la desaparición de la otra:

El carnaval es la fiesta del tiempo que aniquila y renueva todo. Así es como puede ser expresada la idea principal del carnaval. (...) no se trata de una idea abstracta, sino de una viva percepción del mundo que se manifiesta en las formas vividas y representadas de una acción sensorialmente concreta. (BAJTÍN, 2003, p. 181).

Finalmente, el autor concluye aseverando que “así son todos los símbolos carnalescos: siempre incluyen la perspectiva de la negación (muerte) o su contrario. El nacimiento está preñado de muerte, la muerte, de un nuevo nacimiento” (BAJTÍN, 2003, p. 182). De igual forma, explica cómo funciona el mundo carnalesco y sus puntos más resaltantes por medio de categorías: 1) el contacto libre y familiar entre los participantes. En esta categoría se explica la liberación y la sensibilidad con la que las personas se relacionan, su conducta, el gesto y la palabra que están liberadas de todo tipo de dominación, ese contacto se opone a las relaciones jerárquicas de la vida cotidiana; 2) la excentricidad, que se relaciona con la categoría del contacto familiar y permite que las características subliminales de orden natural en las personas se manifiesten de forma concreta; 3) las disparidades carnalescas, refiriéndose a la comunicación libre entre los contrarios: lo sagrado y lo profano, lo sublime y lo insignificante, la sabiduría y la tontería, en fin, “todo aquello que había sido cerrado, desunido, distanciado por la visión jerárquica de la vida normal, entra en contactos y combinaciones carnalescas” (2003, p.180); y finalmente la última categoría, derivada de la anterior: 4) la profanación o la parodia que conforman el sistema de los sacrilegios, obscenidades y de las burlas carnalescas de los textos o en la palabra sagrada.

Por otro lado, en la introducción de su libro *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Bajtín resalta los rasgos más característicos de la cultura cómica de la Edad Media y del Renacimiento y subraya que la risa popular, junto con sus manifestaciones, es un elemento preponderante dentro del humor propio de las manifestaciones populares y del folklore de las épocas mencionadas. Seguidamente, el autor señala algunas de las formas típicas en

las que el carnaval se evidencia y se conforma, además de destacar cómo se contrapone al orden oficial establecido:

El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Dentro de su diversidad, estas formas y manifestaciones -las fiestas públicas carnalescas, los ritos y cultos cómicos, los bufones y <bobos>, gigantes, enanos y monstruos, payasos de diversos estilos y categorías, la literatura paródica, vasta y multiforme, etc., poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnalesca. (BAJTÍN, 2003, p. 7).

En *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bajtín trata de organizar las casi innumerables manifestaciones carnalescas en tres partes, entre las que se destaca el elemento cómico:

En primer lugar, las formas y ritos relacionados con el espectáculo, que son las típicas manifestaciones del carnaval, como las fiestas, procesiones, “fiesta de los bobos”, “fiesta del asno”, fiestas religiosas, todas ellas presentando la risa como elemento destacado. Igualmente, la risa era el acompañante principal en las fiestas agrícolas y en las ceremonias civiles cotidianas, en las que la parodia era muy común para festejar los nombramientos de los vencedores de torneos o las entregas de los contratos de vasallaje a los caballeros armados, así como también se podía apreciar la preponderancia de la risa en la tradicional elección de los reyes y las reinas de la “risa”. El autor hace énfasis en la evidente diferencia que presentaban todas estas celebraciones humorísticas y carnalescas con relación a las formas y ceremonias de culto oficiales del Estado feudal y de la Iglesia medievales. (BAJTÍN, 2003, p. 8).

Seguidamente, Bajtín comenta:

Ofrecían una visión del mundo, del hombre <sic> y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres en la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían fechas determinadas. Esto creaba una especie de dualidad del mundo. (BAJTÍN, 2003, p. 8).

Segundo, se refiere a las que él llama obras cómicas verbales, refiriéndose a las parodias, bien sea representadas oralmente o incluso escritas en lengua latina o en lengua vulgar, y en las que el elemento de juego es preponderante y representado a través de manifestaciones artísticas teatrales.

Bajtín menciona que el núcleo de la cultura carnavalesca medieval es ese espectáculo teatral que “está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego” (BAJTÍN, 2003, p. 9). Y destaca que durante esa llamada obra teatral no se distingue entre los actores y los espectadores, así como desaparece la concepción de un escenario. Define que: “una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral). Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que el carnaval”. (BAJTÍN, 2003, p. 9).

Tercero, se refiere a las formas verbales más próximas entre los individuos dentro de los que destaca el insulto, dichos o lemas populares, juramentos, groserías y blasfemias. Todas ellas, muchas veces también podían estar dirigidas hacia divinidades. Bajtín destaca que esas formas verbales pueden degradar y regenerar, pues tienen una especie de sentido ambivalente con las que se podía crear un ambiente de sensaciones de libertad (BAJTÍN, 2003, p. 9).

Además, afirma que durante ese tiempo carnavalesco “es la vida misma la que juega e interpreta” (BAJTÍN, 2003, p. 10) y que todos los elementos bufonescos, sarcásticos, lúdicos y grotescos son transformados en actos y hechos de la vida real. Por su parte, y para ampliarnos aún más la visión del carnaval en nuestra región, el antropólogo brasileño Roberto DaMatta hace algunas consideraciones importantes sobre el carnaval. Define al carnaval como: “una fiesta especial y también una confusión, un alboroto, un desorden. Un momento en el que las reglas, las rutinas y los procedimientos se modifican y reina la libre expresión de los sentimientos y de las emociones, cuando todos pueden manifestarse individualmente”. (DAMATTA, 2002, p. 63).

Explica que durante el período carnavalesco de Río de Janeiro, y del resto de Brasil, los individuos de las conocidas escuelas de samba y los de las clases medias y altas invierten su lugar en la sociedad, lo que resulta, según el autor, en una gran forma de organización social. Expone:

Con esa posibilidad, pueden invertir su posición en la estructura social, compensando su inferioridad social y económica con una visible e

indiscutible superioridad carnavalesca. Esa superioridad se manifiesta en el modo “instintivo” de bailar samba que el sentido común brasileño considera un privilegio innato de la “raza negra” como categoría social. (DAMATTA, 2002, p. 173).

Asimismo, DaMatta destaca que este intercambio de roles sociales crea, durante el carnaval, un espacio nuevo de encuentro de las jerarquías establecidas en la vida cotidiana no carnavalesca y describe este encuentro de la siguiente forma:

Al permitir el concurso de todos, las escuelas desarrollan al igual que las porras del fútbol: como mecanismos que concurren para que se entrecrucen las identidades sociales, pues su objetivo es el “carnaval”, el “lujo”, lo “bello”, el “brillo”, valores que están por encima y por fuera de la sociedad. Eso es lo que permite congregarse a todo el mundo. (DAMATTA, 2002, p. 173).

Por medio de la conceptualización del carnaval y de la carnavalización literaria, podemos delimitar los diversos recursos que utiliza el autor para envolver su mensaje, tales como la risa, la desacralización del cuerpo humano, las imágenes grotescas, las alusiones graciosas, pero con ribetes de picardía. Y todos ellos son recursos que Bajtín señala como elementos que son manifestaciones y expresiones de ciertas culturas. Bajtín, al analizar la obra de Rabelais, puntualiza que éstas pueden subdividirse en tres categorías: 1) formas de rito y espectáculo (en las que se incluyen diversas piezas representadas en público); 2) obras cómicas verbales (que comprende la parodia) de diferente naturaleza. Pueden ser oral o escrita, en latín o en lengua vulgar, y 3) diferentes formas y géneros de vocabulario coloquial y grosero (injurias, insultos y dichos populares).

Como parte de la metodología de trabajo, analizamos cada obra en diversas categorías relacionadas con la carnavalización literaria propuesta por Bajtín (2003) con el objetivo de evidenciar puntos de encuentro en ambas óperas. El primero de ellos se relaciona con las imágenes grotescas, analizaremos diversos parlamentos del texto teatral o de las canciones que evoquen estas imágenes, generalmente son hipertrofiadas y de doble sentido, con el fin de provocar una reacción en el receptor. El segundo eje trata el elemento de la parodia que se expresa a través de la risa. El efecto que causa en ambas obras revela nuevas percepciones de observar las disparidades

sociales exaltadas por las diferencias entre las figuras de autoridad y del pueblo por medio de este recurso carnavalesco. Además, la hegemonía del mundo serio y oficial se disminuye debido a la ambivalencia que proporciona la risa.

El tercer eje considerado para el estudio comparativo es el referente al lenguaje coloquial, con el que se pretende evidenciar el uso de expresiones cotidianas y el léxico vulgar o grosero que está presente en las construcciones discursivas de los personajes de *Maestra Vida* y *Ópera do Malandro*. Finalmente, destacamos la ironía en ambas obras. A pesar de que Bajtín no incluye la ironía como un recurso carnavalesco, podríamos señalar que este elemento prácticamente es el componente central en ambas creaciones artísticas, ya que se observan múltiples enunciados y referencias que aluden al contexto social, político y económico de ambos países con el propósito de dar a entender lo contrario de lo que se dice. De este modo, los personajes hacen pasar por verdadero un enunciado que es evidentemente falso con la intención de generar una crítica social en el plano del discurso; es decir, los mensajes se inscriben en un determinado contexto comunicativo donde se haga dialogar y poner en entredicho la valoración al “objeto” referido por la ironía. Un elemento semejante en las obras musicales alude a la idea cíclica de comienzo-fin que acentúa los sentimientos de esperanzas hacia un porvenir mejor o, por el contrario, irónicamente pudiera incrementar las sensaciones desalentadoras y de desesperanza.

Respecto a la selección de los ejes temáticos en este estudio, nos hemos basado sobre las acotaciones realizadas por Claudio Guillén en su libro *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada* (1985), donde destaca la preponderancia de los elementos temáticos frente a los estudios críticos literarios, por medio de los cuales se emprende “un solo camino desde puntos de partida o con destinos diferentes: desde la forma hacia el tema, o desde el tema hacia la forma” (GUILLÉN, 1985, p. 249). Además, explica que, ante las posibles confusiones, dispersiones o “la maraña” de los temas literarios, es necesaria y casi obligatoria la tarea de seleccionar las formas a estudiar con el propósito de evitar desorganización y dispersión, siempre con

miras a encaminar la crítica y el análisis desde lo vivido hacia la amplia posibilidad de estudio en el mundo de las artes.

2.2 Las imágenes grotescas

Lo grotesco representa una de las categorías más recurrentes e influyentes en el sentido y el significado de la obra artística. Pavis (1998) sostiene que lo grotesco está considerado como “la deformación significativa de una forma conocida y reconocida como norma” (PAVIS, 1998, p. 227). Desde el principio resulta imprescindible subrayar la importancia del aspecto psicológico, ya que lo grotesco tiene mucho que ver con nuestra manera de percibir la realidad, por ende, no debemos prescindir de este aspecto sabiendo que las representaciones de la realidad van estrechamente unidas con nuestros juicios de valor. Éstos pueden traducirse en sensaciones positivas (felicidad, satisfacción, alegría), al igual que en negativas (burla, amargura o irritación). A este respecto hay que recordar que el mundo visual suministra nuestra imaginación con toda la variedad de elementos e impulsos. Ningún tipo de arte, como señala Jerez Farrán, nace ex nihilo. Por eso es indispensable que tengamos en cuenta todos los antecedentes de lo grotesco que se vienen trazando desde la antigüedad.

Mediante el léxico, capaz de evocar imágenes de toda índole, especialmente de principios material y corporal, se sientan las bases de la obra festiva y de la comedia porque los principios material y corporal son los principios de la fiesta, del banquete, de la alegría, de la abundancia con el que se destaca la presencia de recursos carnavalescos. Una imagen que otorga una impresión grotesca es la muerte, y ella se encuentra presente en ambas obras lírico-musicales. Para comenzar, se puede destacar que el valor y la preponderancia de la muerte en *Maestra Vida* se fundamentan en la intención del autor de exaltar el tiempo pasado, lo vivido y lo que no se olvida. Rubén Blades describe la muerte de los personajes principales de su ópera-salsa que representan los tiempos de vitalidad, alegrías y placeres, y que son los antecedentes de los tiempos más difíciles que se avecinarían en el futuro. La muerte de Manuela, por ejemplo, revive la historia y el pasado. Se puede

observar como una intención de evocar y de perpetuar en la memoria lo que se tenía, lo que era vivir en el barrio; lo mismo se destaca con la muerte de Carmelo más adelante.

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.

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 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.

Por su parte, 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 *Ópera do Malandro* aparece con la muerte, también inexplicable, de algún malandro en una calle del barrio. Así como en *Maestra Vida*, Chico Buarque demuestra con cuánto desinterés y con qué normalidad se ve esa muerte, 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. Buarque busca revivir o al menos recordar los momentos de ese otro orden social paralelo a la vida oficial que se vivía en el barrio de la ciudad.

Igualmente, se plantea esa muerte con la intención de intensificar el paso del tiempo y de la vida cotidiana del pasado, y con ello presenta el panorama del presente padecido por los estratos más pobres y marginados de la sociedad brasileña. Sin embargo, esa muerte dentro de la ópera es una tragedia ante la cual el tiempo parece detenerse, no hay una aparente referencia hacia el porvenir, que puede ser introducido en *Maestra Vida*, tanto por las mismas canciones, como por la voz narradora.

Podría asegurarse, por su parte, que son los versos del poema-canción “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 nuestro primer eje de comparación pertenecen a “O malandro Nº 2”, última canción de la obra *Ópera do Malandro* 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 carnavalesco 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 sambaailable 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, *rude boy*, o criminal orgulloso, como presenta Chico Buarque a Max Overseas, uno de los personajes principales.

Ese final lamentable para el personaje indefinido del malandro aparece en la escena como un cierre que es crítico, así como disfrazado por sátiras e ironías, por parte de Chico Buarque para inspirar en el oyente o espectador alguna opinión o al menos un análisis profundo acerca de la situación social y económica del Brasil de la época en la obra: bajo el gobierno de Getúlio Vargas. Así como del momento, sea cual fuese, en el que se evalúe la obra, ya que existen dos tiempos diferentes en la ópera: la historia transcurre en el tiempo ficcional de los años cuarenta, momento en el que Brasil inicia un avance industrial marcado por la modernización y la Segunda Guerra Mundial. Por otra parte, el tiempo de realización de la obra es durante la dictadura militar en la década de los años setenta. Este recurso fue utilizado como estrategia para driblar la censura que era impuesta a las creaciones artísticas de la época.

Se trata aquí, en “O malandro N° 2” y en las otras pistas que exaltan la figura del malandro y su vitalidad, de dos figuras que son comienzo y fin al

mismo tiempo. Esta percepción ayuda a comprender más ampliamente, a través de la lectura de ambos momentos, cuáles son los tiempos de cualquier malandro: un presente o un futuro que pueden ser de mucha actividad ilícita, rodeado de prostitutas y que lleva una buena vida, o un presente o un futuro de degradación, de tortura, de derrota y de muerte cruda que, además, puede ser ubicado en algún tiempo histórico, como lo presenta Chico Buarque.

Por su parte, Rubén Blades introduce la muerte de varios de los personajes en la segunda parte de *Maestra Vida*. Se presenta la fase de declive hacia la muerte de Manuela que, entre la oscuridad de la madrugada, se dirige hasta la iglesia una vez más, como no había dejado de hacerlo en los últimos años. Manuela dejó los años de su juventud en el pasado, y después de las alegrías vividas más o menos 48 años atrás con el nacimiento de su hijo Ramiro, siente con resignación el peso de la muerte acercársele.

“Manuela, después... La doña” es el nombre que recibe la primera canción del volumen dos de *Maestra Vida*, y en ella se describe el encuentro - ya anunciado- de la muerte y de Manuela en su camino repetido todas las madrugadas hasta la iglesia; es allí, en ese paso, donde se determina y se concreta el destino de la doña. La voz del cantor es grave y la melodía es pesada, oscura, lenta y triste en los primeros versos, lo que no deja cabida a imaginar una muerte tranquila para Manuela. Sin embargo, al enunciarse la voz del coro que se repetirá varias veces a lo largo de la canción -“Ayúdame ña’ María, en estos últimos años”-, el tono gris de la música y de la voz van tornándose más movidos y menos afligidos, lo que parece ser un intento del autor de demostrar un mínimo de entusiasmo por parte de Manuela para elevar sus plegarias, a pesar de su resignación. Manuela muere y la consumación de su muerte determina el fin inevitable de la vida de Carmelo, su esposo, quien fallece de tristeza y de soledad apenas tres meses después.

Rubén Blades hace referencia a la muerte de Manuela evocando imágenes metafóricas acompañadas de voces que se asemejan a cantos de monjes con campanadas de fondo. Cierra la canción con los mismos versos que la iniciaron:

Ya pasada de setenta y encorvada por los años.
Coro: -“¡Ayúdame Ña María en estos últimos años!”-

Lleva rumbo pa' la iglesia y la plegaria va en los labios.

Coro

Madruga', madruga', madruga', campana y doña, rosario y cantar de gallo.

Coro

Que destinos caballeros llegar a viejo llorando.

Coro

Avanzando entre las sombras, la señora va pasando

(AMAYA, s.f.).

El tiempo alcanzó a Manuela en ese camino y se le presentó junto con la muerte en sus formas grotescas de joroba, de llanto, de plegaria y de arrugas en la piel, acompañada de sombras, campanadas y cantar de gallos. Justamente esos son los rasgos opuestos, de ambivalencia, típicos de la dualidad vida-muerte/comienzo-fin que bien podríamos destacar si profundizamos en la idea del tiempo cíclico por medio de la comparación de esa canción con su antítesis en "Manuela", la primera canción de la primera parte de *Maestra Vida*. En ella, se presenta el personaje de Manuela, la clásica imagen de la mujer latinoamericana deseada, de figura envidiada por otras, activa y orgullosa. La voz cantante describe al personaje:

¡Manuela, qué mujer aquella!

De grandes ojos y cabellos negros largos, y figura de guitarra

¡Qué hay que admirar!

¡Manuela, ay, que hembra tan bella!

De risa coqueta, y de cintura pequeñita y de piernas, ¡criminal!

¡Qué estampa sensual!

En todas partes repetían ese nombre,

Perdían el sueño los hombres ante tanta perfección.

Las otras hembras la miraban y de envidia, preguntaban,

-“¿qué tiene ella que no tenga yo?”-

Pero Manuela,

Como una pantera en cada esquina de aquel barrio iba

Dejando pedacitos de ilusión,

De quien la amó.

Y es que Manuela no tiene problemas.

La juventud grita en su piel,

Solo a la vida ella le es fiel;

No tiene horario ni deber; no tiene penas

(AMAYA, s.f.).

Ese período de sucesión del cambio a través del paso de los años entre "Manuela" y "Manuela, después...La doña" se convierte entonces en el medio para exaltar la historia, sus contingencias y sus azares. Precisamente son las imágenes grotescas de la muerte de Manuela, de su fin y desenlace -opuestas a las imágenes tradicionales de vitalidad y de belleza-, las que reavivan la idea de los embates y acontecimientos de la historia, del tiempo pasado. De tal

manera que esa comunicación carnavalesca de los dispares -en este caso, la vida y la muerte- encontradas en el mismo camino, permite que entendamos el tiempo en su forma de vitalidad, juventud, agonía y vejez, más ampliamente de lo que podríamos verlo si simplemente entendiéramos la idea de tiempo como el transcurso de los días, meses o años con alguna datación específica.

Al igual que a Manuela, a Carmelo lo encuentra la muerte, esta vez en un salón de su desgastada, desordenada y antigua casa, mientras se sujetaba firmemente al fantasma de Manuela pensando la frase “¡Qué viejo se ha puesto el Sol!”, con lo que se refiere a la vejez de su propia vida, la que fuera otrora brillante, alegre, sin preocupaciones. Los tristes versos de “Carmelo, después...El viejo Da Silva” enunciados por Carmelo dan la entrada a la muerte:

No hay cortesía o derecho para aquel que llega a viejo;
Se nos trata desde lejos, con hipócrita respeto.
No me quieren dar trabajo, no me quiero mendigando.
Con el seguro social, ¡je, no, niño!, pa' vivir de vaina alcanzo y
Entre estas cuatro paredes presiento la muerte llegando.
Y entre estas cuatro paredes presiento la muerte llegando
(AMAYA, s.f.).

El fin del tiempo de Carmelo llegó también con forma de vejez, de degradación, que igualmente es una característica propia de lo grotesco de la muerte, y a través de esa degradación, es como se consigue perpetuar aún más la imagen jovial, dicharachera, la del “jodador de los jodadores”, como describe a Carmelo la voz narradora de *Maestra Vida*, que se contrapone a la forma de viejo, triste, solitario y olvidado en la que se convirtió el personaje. Dice, entregándose a la muerte:

“¡Qué vieja que está la noche!”- Pensaba el viejo DaSilva,
Y apretaba el viejo anillo que Manuela le dejara;
Y apretaba el viejo anillo que Manuela le dejara.
Y allí mismo lo encontraron, en aquel sillón sentado, ¡Muerto!,
Entre el polvo y los recuerdos, mariposas del pasado
(AMAYA, s.f.).

A través de este primer eje de comparación, se observa que Rubén Blades plasmó la oscuridad, los tiempos difíciles, los problemas sociales, la muerte misma de los pobres, ese tiempo también proyectado en toda la región caribeña, con el cual nos identificamos. Esa visión de los momentos de tensión

y de tristeza también son analizados en la obra lírico-musical de Chico Buarque quien, desde su rincón, en el barrio de Lapa, describe con doloroso detalle el silencio, la censura y la represión. En ambas obras se muestra cómo la dictadura y las decisiones políticas llevaron a las poblaciones de Panamá y de Brasil -al menos- a vivir la experiencia de lidiar con esa imagen de la muerte y derivó, como lo critican Rubén Blades y Chico Buarque en las dos obras, en un estado de dejadez, abandono e indiferencia por parte de los integrantes de la sociedad.

2.3 La risa

La risa se revela como un elemento que dialoga con la seriedad, dado que:

La verdadera risa, ambivalente y universal, no excluye lo serio, sino que lo purifica y lo completa. Lo purifica de dogmatismo, de unilateralidad, de esclerosis, de fanatismo y espíritu categórico, del miedo y la intimidación, del didactismo, de la ingenuidad y de las ilusiones, de la nefasta fijación a un único nivel, y del agotamiento. La risa impide a lo serio la fijación, y su aislamiento con respecto a la integridad ambivalente. Estas son las funciones generales de la risa en la evolución histórica de la cultura y la literatura. (BAJTÍN, 2003, p. 98).

Este humor tiene como característica principal su elemento reconstructivo y, por ende, positivo. Es un humor festivo y es precisado por Bajtín como un “humor carnavalesco”, en el cual el humorista y los que ríen se incluyen entre los burlados, pues les es necesario también transitar por este proceso de reconstrucción y de renacimiento. La risa carnavalesca es una risa festiva y ambivalente, es decir, “llena de alborozo y alegría, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (BAJTÍN, 2003, p. 13). Debido a esta concepción se puede considerar que la risa carnavalesca es patrimonio del pueblo.

La risa se presenta en sus diversas formas: ridicularización, distracción, agresión, ironía, sátira, entre otros. Es decir, la risa puede ser entendida como una estructura multifacética con diferentes significados y ambigüedades. Se puede establecer que el elemento cómico es su principal motivador, por ende, lo cómico debe ser estudiado a través de una conceptualización propia, ya que

su entendimiento se concretará cuando se aplique en un determinado contexto social. Uno de los períodos fundamentales para la propagación de la risa ocurrió durante la Edad Media y el Renacimiento, tal como lo plantea Bajtín en su análisis sobre la obra de Rabelais. El teórico ruso profundizó sobre el elemento cómico que representaba al pueblo mientras que el poder simbolizaba lo serio:

La actitud del Renacimiento con respecto, a la risa puede definirse, en forma preliminar y general de esta forma: la risa posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a éste en forma diferente, pero no menos importante (tal vez más) que el punto de vista *serio*: sólo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo. (BAJTÍN, 2003, p. 57).

Por medio de esta cita, se percibe que había una preocupación de las autoridades de la época respecto a lo burlesco. La risa era tratada con extremo cuidado porque se tenía conciencia de la intensidad que esa actitud podría alcanzar tanto en una perspectiva colectiva como individual. El período renacentista convivía en constante turbulencia, dado que la risa revelaba hechos políticos y sociales que debían ser ocultos muchas veces. Además, Bajtín sugiere que la percepción de la risa ocurría por diferentes medios, y era capaz de manifestarse hasta con mayor fuerza y veracidad que la propia seriedad. Este elemento se encuentra presente en nuestro corpus de investigación con el fin de revelar un sentido de protesta y queja a las situaciones vividas en Panamá y Brasil de la época.

Un elemento común en *Maestra Vida* y *Ópera do Malandro* se refiere al hecho de que ambos autores destacan con gran importancia de qué formas se comenzaron a manifestar los entes dispares y opuestos resultantes de la desigualdad social propia de cada contexto cada vez más pronunciada. En lo que concierne al diálogo entre los opuestos que se ve en Rubén Blades, se evidencia que el autor enmascara su queja política, siendo joven y aún inmaduro, pero contestataria y claramente rebelde ante las disparidades sociales, con un discurso paródico y satírico que suaviza los límites entre una obra de arte común y la vida real y cotidiana del pueblo. A diferencia de Chico Buarque, Rubén Blades hace un señalamiento directo a los responsables de tal

desigualdad social y del resto de las desavenencias que esta trae consigo hacia el pueblo pobre, e incluso torna su discurso un poco resignado, sin perder el tono de queja, valiéndose de diálogos en los que los oprimidos y explotados aseguran que hay que seguir hacia adelante sin aparentar grandes cosas y siempre con un espíritu batallador.

Por medio de señalamientos precisos en las letras de sus canciones, Blades se refiere a la realidad política de su país:

Y el nuevo Presidente, y el nuevo Gabinete hacen mil declaraciones;
La Prensa da mil versiones que enredan más a la gente;
¡Y, de repente!, comienzan las bolas, los bochinches, los rumores;
-“¡Fulanito va pa’ fuera!; ¡cambio en las gobernaciones!”-;
¡Y, de pronto!, estalla la burbuja rosa y queda el Gobierno,
Espantado por la noticia que marcha en la calle:
-“Vamos a arregla’ esta cosa”-; orden de golpe de estado
Decretan los generales.
(AMAYA, s.f.).

Con su discurso de queja y de resignación, Rubén Blades detalla un panorama caribeño, el que conocía en la época, pero que describe involuntariamente la vida de los pobres de toda América Latina. La región, integrada por varios de los personajes de *Maestra Vida*, está repleta de historias similares, en las que los individuos están claros de quiénes o qué acontecimientos son los culpables de sus desdichas, desgracias y pesares, pero a la vez no deponen el ánimo luchador y batallador, que parece ser propio de estos pueblos históricamente golpeados y castigados.

Varios de los textos contados por la voz narradora de la obra muestran el carácter cíclico de esas desgracias, pero a la vez, de las alegrías de los pobres, que van y vienen siempre en los mismos lugares y que cambian de caras, pero que perduran en el tiempo. Esto es una muestra de que las desigualdades y todos los fenómenos sociales y problemas que ellas acarrear se pueden ver sopesadas, acopladas, integradas -no siempre aceptadas-, pues lo que deja ver el autor es que el sentimiento de esperanza nunca muere ni desaparece, se reaviva de tanto en tanto.

En su espacio, 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. Sin embargo, 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 impuestos por las nuevas órdenes sociales y económicas.

Una de las principales categorías del mundo carnavalesco, así como las formas en las que se materializan, es precisamente la parodia, y se presenta conformada por un conjunto de manifestaciones típicas burlescas que se articulan para concretar un discurso de queja y de desencanto con determinada situación social de crisis. Esas manifestaciones más características y típicas del carnaval en la literatura son generalmente la risa, la burla, la dilución de los límites entre quien hace y quien observa, y la atenuación entre arte y vida real.

En los versos de “Déjenme reír (para no llorar)”, última pista de la primera parte de *Maestra Vida*, Rubén Blades expone cómo vive Carmelo su día a día de pobreza desde que, tiempo atrás, celebrara el nacimiento de su hijo Ramiro con alegría y desprendimiento de sus pocos bienes. Se trató en ese momento -“El nacimiento de Ramiro”, pista siete de *Maestra Vida*. Parte I-

de la máxima felicidad y la mayor celebración que tuvieran Camilo y Manuela, así como todos los personajes del barrio “El progreso”. Durante la celebración del nacimiento de Ramiro, Carmelo canta y grita alegre:

¡Que TO' EL BARRIO SEA EL PADRINO!

¡Rompan todo lo que quieran!
pero cuídenme los MUEBLES.

que todavía los debo,

¡Y el GALLEGO es INCLEMENTE!

Coro

La cerveza se está enfriando

en la tina 'onde se lava

la gente sigue llegando

¡Esta RUMBA NO SE ACABA!

Coro

Ya se está acabando el hielo

y esto aquí sigue PRENDIO'

esta fiesta no se acaba

¡SI NO ESTOY AMANECIO!

Coro (AMAYA, s.f.).

Por el contrario, en “Déjenme reír (para no llorar)” Rubén Blades hace una inteligente y directa parodia de la vida del pobre de la época, en cuyo discurso lo que prevalece es la protesta y la resignación ante la situación económica difícil, a través del señalamiento hacia el político como único culpable de las desavenencias del pueblo pobre. Sin embargo, el autor ubica a Carmelo en cualquier esquina o plaza del barrio, sentado con los mismos vecinos y bebidas de siempre y escoge la risa, acompañada de un coro festivo: “¡Señores!; voy a reír, ay, dizque pa’ no llorar, y el tiempo sigue pasando, ¡mi hermano, y no hay pa’ papear!”; la burla, a través de la imitación y la actuación de los señores políticos: -”Vamos a arregla’ esta cosa’-; orden de golpe de estado. Decretan los generales”; y el insulto y las ofensas hacia los culpables: “¡Señores!, para empezar, el culpable de mi infierno es el maldito gobierno, que ha resultado incapaz”.

Todo ello, sobrellevado con un ritmo de la salsa movido, alegre, festivo, bailable y lleno de coros que intervienen en toda la canción, lo que también resulta ser una forma cómica de ver el problema, de “disfrutar” la crisis, de aguantar las penas por parte de los personajes. Igualmente, Rubén Blades no solo señala, ofende y culpa al gobierno de turno, también, en la voz de Carmelo, hace mofas del mismo pueblo pobre al que le canta por medio de

versos en los que se destaca la resignación y hasta la aceptación de sus pesares:

Desde que nació Ramiro, a la sastrería a nadie veo llegar,
la cosa es ahorrar y no aparentar;
pues más vale andar feo, que flaco y sin comer, y,
aunque lo puedo entender sigo yo sin trabajar.
Y mi condición es seguir mi batallar,
y el tiempo sigue pasando, ¡yo riendo pa' no llorar!
(AMAYA, s.f.).

Asimismo, con su parodia de la vida cotidiana del pobre en esta canción, Rubén Blades separa los papeles de las figuras del político — por el que, alguna vez las mayorías votaran- del pueblo -del que pudo haber surgido el político —. Se nota cuán distante ve a la autoridad oficial de las personas que conforman el pueblo; señala al político tildándolo de ladrón y de corrupto, que son características que quizás puede tener un individuo común, pero que se intensifican y se hacen más graves cuando se muestran con cara de gobernante, de militar o de presidente. Carmelo se queja diciendo:

Cada cuatro años se aparecen,
cargando niños por el barrio;
Prometiendo; saludando.
El voto buscando (¡y robando!)
El voto buscando (¡y engañando!).
El voto buscando (¡y robando!)
El voto buscando (¡y engañando!)
(AMAYA, s.f.).

Finalmente, justo antes de que se inicie la pista “Déjenme reír (para no llorar)”, el autor destaca lo cíclico del tiempo, o inclusive la atemporalidad de las desgracias del pobre en cualquier lugar, en cualquier barrio, a través del diálogo que acompaña la narración de toda la obra *Maestra Vida*. A continuación, se escucha la conversación que sostienen entre muchas horas de cervezas y rones Quique, hijo del compadre de Carmelo; Rafael, nieto de Manuela y de Carmelo; y Calitolito, hijo de Quique:

Quique: Y ¿cuándo es que te vas a casa', eh tú Roberto?
Calitolito: ¡Chico!... ¡Rafael, vale!
Quique: Rafael...ah Rafael, pero ¿qué carajo sé yo si lo acabo e' conoce'?, bueno Rafael.
Rafael: Tamo' en eso, tamo' en eso, pero... las cosas están muy duras ahora...
(...)
Quique: ¿Tan dura ahora?... ante', ante' también, ahora, mañana, el pobre siempre está fregao'
(...) Mira lo que le pasó a tu mamá y a tu papá...los político' siempre lo mismo...sse! yo pa'
mantené' a mis hijo' trabajando como un burro...o sea...en 58 años...me veo bien pa' mi eda',

pero trabajando como un animal; si hace 40 ano' cuando tu papá Ramiro nació, tu abuelo Carmelo y tu abuela Manuela, se la vieron bien difíciles, mi hermano, y es que el pobre siempre está fregao'...sse! tanto es así... ah Rafael, que la canción que cantaba Carmelo cuando nació tu papá, tu papá Ramiro, la puedo cantar yo mismo, ¡50 años más tarde y vaina!
(AMAYA, s.f.).

A través del análisis de las imágenes de prácticamente cada canción en *Ópera do Malandro*, podemos apreciar que esta parece ser una obra repleta de diálogos entre elementos dispares, opuestos, que chocan y se diferencian tan claramente, que es posible entender la historia y la situación social, política y económica de Brasil, solamente tomando de muestra el barrio de Lapa en Río de Janeiro. La intención de Chico Buarque en su ópera es hacer un tributo u homenaje a la figura del malandro de aquella época y de los tiempos modernos para exponer su crítica y su postura ante esa realidad social, por medio de las relaciones de los dispares como el malandro original y genuino y el malandro presente; el trabajador explotado y su patrón; y la moral conservadora y burguesa y su desacralización.

Para destacar ese diálogo de liberación entre los desiguales: malandro pasado y malandro presente, Chico Buarque en la voz cantante de "Homenagem ao malandro", pista número nueve del álbum, cuenta la historia de alguna persona indeterminada en la obra -que podríamos también ver como el mismo Chico Buarque- que va a darse un paseo por el barrio de Lapa para encontrarse con los malandros de toda la vida: los mujeriegos, sambistas y bebedores de aguardiente. Sin embargo, este personaje indefinido llega a Lapa y no encuentra nada de eso, tal parece que esos grupetos de malandros que frecuentaban las calles del barrio ya no existen. Canta:

Eu fui fazer um samba em homenagem
à nata da malandragem
que conheço de outros carnavais
Eu fui à Lapa e perdi a viagem
que aquela tal malandragem
não existe mais
(BUARQUE, 1978, p. 76).

En esos versos se puede comprender que los tiempos han cambiado y que, si bien ese típico y tradicional malandro ya no camina más por las calles del barrio, el "malandraje" ha cambiado de cara y de costumbres. Para exponer ese fenómeno en el que se deja ver la figura del malandro presente en contraposición con el malandro pasado, Chico Buarque dibuja las nuevas

formas de ese personaje, una de las cuales fue tomada para el título de esta parte:

Agora já não é normal
 O que dá de malandro regular, profissional
 Malandro com aparato de malandro oficial
 Malandro candidato a malandro federal
 Malandro com retrato na coluna social
 Malandro com contrato, com gravata e capital
 Que nunca se dá mal
 (BUARQUE, 1978, p. 76).

La voz cantante se lamenta de la desconocida y anormal situación a la que llega y describe al malandro que ahora ve como malandro oficial, refiriéndose al malandro que es policía; ve también a una nueva figura del malandro, aquel que ahora es el malandro federal, o sea, un malandro político o gobernante. Asimismo, se encuentra con la figura del malandro que aparece representado en la sección de sociales del periódico, un malandro de alta alcurnia; y se topa con un malandro de corbata y grandes capitales, probablemente un malandro banquero, negociante y comerciante. Este choque entre los opuestos en las esquinas del barrio de Lapa nos amplía el entendimiento histórico y el contexto social de Brasil.

Las formas más carnavalescas que adoptan las figuras ya mencionadas del malandro las vemos claramente en el tema “Ópera”, cuando Chico pone a dialogar a todas esos personajes que fueron malandros clásicos de Lapa y que ahora cantan y ríen con alegría a sus nuevas vidas “progresadas”:

MAX: Sei que o náilon tem valor
 mas começo a me enjoar
 Tive ideia bem melhor
 Nós vamos ramificar
 TERESINHA: Já ramifiquei, ha ha
 Fiz acordo com a Shell
 Coca-Cola, RCA
 E vai ser sopa no mel
 (BUARQUE, 1978, p. 139).

En dicho diálogo entre Max y su esposa Teresinha, observamos cómo ahora ese par piensa en ramificar y en hacer más grandes sus negocios a través de tratos con algunas poderosas empresas transnacionales establecidas en Brasil. De este modo, se entiende que ese antiguo malandro Max Overseas ya no tiene su misma forma de vida ilícita, pues ahora es un importante

empresario, un patrón capitalista, al igual que su esposa Teresinha, quien fuera una clásica hija de padres adinerados, burguesa y conservadora aliada con un malandro y movida por la avaricia y el dinero.

Finalmente, Chico Buarque también expone esa figura de Teresinha más malandra junto con Max Overseas en su matrimonio, en el que bailan y cantan juntos en “O casamento dos pequenos burgueses”, canción con la que Chico Buarque destaca las aspiraciones de toda pareja joven que anhela progresar, al costo que sea, y vivir hasta “que a casa caia”, “explodir o ninho”, “secar a fonte”, “que a morte os una”. Ese clima de censura, de represión y de desconuelo que vimos en algunas escenas de las óperas llevó consigo la reestructuración de los órdenes sociales y los agrupó en estratos desiguales, suscitó la división de la sociedad en pobres reprimidos y poderosos represores, fenómeno producido posiblemente por los nuevos regimientos sociales y políticos que comenzaban a vivir Panamá y Brasil con el auge de modelos económicos capitalistas y neoliberales. A pesar de las distancias que separan a *Maestra Vida de Ópera do Malandro* -bien sea por la ubicación geográfica, por diferencias lingüísticas, por la madurez política de cada autor-, ambos cantautores parecen mostrar fantásticamente su descontento con ese tiempo en el cual el desequilibrio social carcomía los más esperados momentos de libertad, alegría e igualdad para los pueblos.

2.3 El lenguaje coloquial

Es preciso estar conscientes también de que saber una lengua no equivale solamente a dominar la norma estándar, pero sí saber cuándo y dónde usarla. Es un hecho que, en la vida diaria, aún las personas con una vasta competencia lingüística, en vez de usar la norma culta emplean el lenguaje coloquial en sus variados registros. Las variables del lenguaje demuestran características diatópicas (referentes a la geografía, como los regionalismos), diacrónicas (referentes a la temporalidad de palabras y expresiones), diafásicas (relacionadas con las circunstancias y el grupo social) y diastráticas (referentes a los estratos o capas sociales). En la cotidianidad, el lenguaje coloquial es el de todos, subrayándose sin embargo que son

innumerables sus registros, algunos de ellos tan peculiares que sólo sus usuarios los entienden.

Para poder hacer uso del principio metodológico propuesto por Menéndez (2009) referente al uso del lenguaje en un determinado contexto, es necesario explicar qué es una estrategia discursiva. Menéndez (2009) la define de la siguiente manera: “Es la reconstrucción analítica de un plan de acción que el hablante/escritor pone en funcionamiento cuando combina un conjunto de recursos gramaticales y pragmáticos con el objeto de obtener una finalidad interaccional” (MENÉNDEZ, 2009, p. 53). Asimismo, plantea que, en consecuencia, la descripción de los recursos utilizados por el hablante/escritor permite explicar sus estrategias discursivas. Para el autor, el abordaje del texto habilita una descripción desde un enfoque estratégico, lo que permite ayudar a la explicación de un género discursivo. Menéndez señala que la estrategia discursiva está compuesta por la combinación de al menos un recurso gramatical y uno pragmático. De este modo, el productor del enunciado comunicativo selecciona los recursos que considere más importantes en función del análisis que se esté realizando. Ello no implica que no estén involucrados todos los recursos, sino que se pueden seleccionar aquellos que sean representativos (MENÉNDEZ, 2009).

Este elemento lingüístico es tratado por Bajtín y se refiere a las formas verbales más próximas entre los individuos dentro de los que destaca el insulto, dichos o lemas populares, juramentos, groserías y blasfemias. Todas ellas, muchas veces también podían estar dirigidas hacia divinidades. Bajtín destaca que esas formas verbales pueden degradar y regenerar, pues tienen una especie de sentido ambivalente con las que se podía crear un ambiente de sensaciones de libertad (BAJTÍN, 2003, p. 9). Observamos que *Maestra Vida* y *Ópera do Malandro* poseen un lenguaje de estilo cotidiano y directo que representa el habla popular y coloquial de los personajes que dialogan en las historias. Podríamos también asumirlo como un lenguaje carnavalesco, patrimonio cultural del pueblo; el cual, en palabras de Mijaíl Bajtín, se caracteriza, entre otras cosas, por sus “graciosas variaciones morfológicas, sus degradaciones, profanaciones, coronamientos y derrocamientos bufonescos.”

(BAJTÍN, 2003, p. 13). El léxico que utilizan muchos de los personajes en ambas obras, usualmente para causar un efecto de doble sentido o una situación cómica, evidencia el imaginario y modos de ser de dos pueblos que comparten una misma realidad social y política.

El lenguaje utilizado en *Maestra Vida* refleja el habla popular del español predominante en la mayor parte de la zona del Caribe. Es ese mismo lenguaje de los bares, de las plazas públicas, de las calles y de las esquinas, con todas las vacilaciones y repeticiones del habla cotidiana y el uso generalizado del doble sentido para conseguir efectos cómicos que observaremos a lo largo de la trama. Antes de que empiece la canción “Manuela”, Quique Quiñones se refiere y piropea a Manuela Peré como “la mejor hembra que ha habio’ en este barrio” (Vol. 1). Asimismo, la letra de la canción posee varias marcas dialectales del habla popular caribeña como la elisión del sufijo -ado en -ao o la aspiración de la /s/ o /r/ al final de las sílabas:

Ay qué no diera, ay qué no diera yo por tenerla.
 Es que le tengo un coco y me carga loco, trastornao’ me trae la geva.
 Coro: ¡Ay, qué no diera por el amor de Manuela!
 Tiene, tiene un caminao’ bien rico e’ medio lao’, con un guille de pantera.
 Coro
 Yo seré tu domador, bella mujer, mamacita ven paca’ pa’ enseñarte a ti a quere’.
 Coro
 De piernas criminal, qué estampa sensual, eeh eah, está linda esa morena.
 (AMAYA, s.f.).

Destacamos expresiones coloquiales para referirse a la figura de Manuela como “geva”, “mamacita”, “de piernas criminal”, “estampa sensual” y “morena”. A través de esta canción, se puede contemplar la erotización de la mujer mulata en el Caribe y la preponderancia del culto a lo visual. La misma pondrá en escena la imagen erótica del cuerpo femenino y hará prevalecer, antes que la subjetividad de la mujer, el deseo sexual masculino que se expresa por medio de adulaciones y piropos a Manuela que es considerada como la Venus del barrio.

El lenguaje familiar a este humor carnavalesco, a este humor callejero es como afirmábamos el de los bares, las calles, las cuadras, las esquinas o las plazas públicas, se caracteriza también por el uso frecuente de groserías y

de expresiones y palabras injuriosas. En la canción “El nacimiento de Ramiro” se va a celebrar una fiesta, esta vez en honor al nacimiento de Ramiro, hijo de Carmelo y Manuela. Carmelo canta:

Y eso sí señor, lo pido en tu nombre:
Que no me salga marica, que no me salga ladrón
Que, aunque sé que he hecho mis trampas,
Trataré de darle todo lo que nunca tuve yo.
(AMAYA, s.f.).

Notamos el uso de la palabra “marica” que es un término peyorativo para referirse a las personas homosexuales. Asimismo, el personaje hace un juicio negativo al poner en el mismo nivel a alguien que sea “marica” con un “ladrón”. Irónicamente le pide a Dios en su nombre que su hijo no tenga ninguna de esas características, a pesar de que el personaje se reconoce como un ser tramposo. Esta imagen muestra una valoración negativa de la sociedad, en este caso del barrio, hacia personas que posean una orientación sexual diferente, ya que la comparación no es la más adecuada porque un homosexual y un ladrón no tienen rasgos o actitudes similares. Por ende, a través de estos ejemplos se revela el imaginario y las características que atienden tanto al pensamiento como al habla popular. De tal manera que, como dijimos, las groserías también forman parte de ese lenguaje que es patrimonio cultural del pueblo.

La carnavalización posibilita la configuración del doble sentido, no solo por palabras, sino por imágenes. En la escena del matrimonio entre Max e Teresinha que, ocurre en el escondite de Max, se ofrece un banquete a los invitados. Tal y como señala Bajtín: “las imágenes del banquete están tan estrechamente ligadas a la imagen grotesca del cuerpo” (Bajtín, 2003, p.243). Asimismo, comenta que el comer y el beber son manifestaciones ligadas a lo grotesco. La comida ofrecida por el malandro no puede ser excluida de esta percepción, por lo tanto, hay una relación entre lo cómico y el cuerpo. De este modo, Max con el propósito de satisfacer a Teresinha ofrece un banquete con comidas y bebidas caras, algunas típicas de países extranjeros. Entretanto, los invitados compuestos por los malandros, Chaves y el General sostienen una conversación, pero debido a su ignorancia respecto a los alimentos, el diálogo se torna cómico por medio del léxico:

Chaves: Quero um bocado daquele pudim de morango.
 (...)
 Teresinha: Onde é que tem pudim de morango, Max?
 Max: Pudim de morango?
 Chaves: Aquele lá do canto, cor-de-rosa-caceta.
 Teresinha: Ah, o salmão.
 (...)
 Barrabás: Esse queijo tá estragado ou alguém peidou?
 Geni: Isso é camembert, ô, ignorante!
 General: E essa meleca, que é isso?
 Geni: É caviar, quadrúpede.
 (BUARQUE, 1978, p. 53).

Se observa que el efecto cómico se origina por el color del salmón que tiene un tono rosado. Chaves, a través de una comparación, intenta explicar lo que desea comer. La imagen referida por Chaves alude a “cor-de-rosa-caceta”, es decir, al color rosado del miembro viril. Esa grosería representa un comportamiento elemental dentro de un lenguaje no oficial, ya que el personaje recurre a un lenguaje soez para expresar su intención de comer salmón. Bajtín (2003) explica que la grosería es una manera de rechazar las convecciones lingüísticas y que ocurre, en la mayoría de las veces, con alusiones al rebajamiento material o corporal. Más adelante, percibimos que hay otras confusiones con la comida. En primer lugar, Barrabás desconoce las características del queso francés camembert que posee un olor bastante fuerte, por lo tanto, él piensa que está dañado o incluso acusa a alguien de ser flatulento. En respuesta, Geni le dice que es camembert, además, le tilda de ignorante.

Posteriormente, percibimos la asociación del caviar a un moco “meleca”. El General se refiere a esta comida de lujo como algo de mala calidad al relacionarlo con el moco que es una sustancia espesa y pegajosa producida en la nariz. Después de que Geni le informa que la comida es caviar, le insulta al decir “quadrúpede”, o sea, un ser ignorante o de mal gusto. De este modo, notamos a través de este diálogo que el uso del lenguaje coloquial otorga un sentido cómico, pero también es un rasgo característico de los personajes y su habla popular.

Asimismo, como destaca Bajtín que la carnavalización en el lenguaje también ocurre por el rebajamiento corporal, podemos observar esta figura en

una escena de *Ópera do Malandro* cuando una de las prostitutas de Duran se queja por la mala calidad del vestuario: “Shirley: Há muito tempo que esses acessórios tão uma merda, com o perdão da palavra. O meu peito de borracha tá mais caído que o original. Assim fica difícil atrair freguês!” (BUARQUE, 1978, p. 70).

Los accesorios deberían complementar la vestimenta de las prostitutas, ya que sirven para incrementar la apariencia de ellas y por lo tanto podrían atraer más clientes. Sin embargo, las prostitutas seleccionadas por Duran no poseen los atributos necesarios para llamar la atención de los clientes, por ende, dependen de los accesorios para conseguir y seducir a los visitantes. Cuando el personaje dice que los accesorios son “uma merda”, ella está afirmando a través de un lenguaje informal y revelador que los productos son de mala calidad. Asimismo, constatamos que el personaje también alude a sus pechos de goma “peito de borracha” que están peor que el natural. Además percibimos una imagen cómica en el comentario de Shirley porque el objetivo de usar esa indumentaria es realzar su tamaño y en este caso ocurre lo contrario. Así observamos un rebajamiento corporal ligado a los senos y la ridiculización de los accesorios artificiales intensifica esta imagen.

Después, ocurre la intervención de otra prostituta que se llama Dóris y también se queja de los accesorios:

DÓRIS

Daí a pouco eu saí pra comprar cigarro e ele continuava ali parado, porque era um fazendeiro muito tímido. Quando passei por ele, só pra atçar, lancei um requebro em meia-lua e senti que tava agradando. O homem não tirava o olho do meu bundão. Voltei do boteco e ele tava me esperando no mesmo lugar, o olho embaçado de tanto tesão. Quando cruzei por ele dessa vez, só de maldade, com a intenção de fulminar mesmo, resolvi dar uma requebrada mais violenta, em diagonal. Sabe o que aconteceu? O bundão foi parar no Largo da Lapa! (Tira a bunda artificial e joga sobre Duran) Pode ficar com a tua bunda! (BUARQUE, 1978, p. 71).

En esta escena cómica, se pueden notar rasgos que incrementan la imagen ligada al rebajamiento corporal del personaje. En primer lugar, la palabra “bundão” intensifica su característica física y por otra parte el hecho de que Dóris quiera atraer al cliente a través de un accesorio falso que es de mala calidad. Además, se refiere a una parte del cuerpo que debería seducir como son las nalgas, sin embargo, no consigue su cometido con el hacendado.

También percibimos una marca espacial propia del contexto carioca como el “Largo da Lapa” que en la anécdota del personaje aumenta el carácter risible por la situación vivida.

De este modo, el lenguaje coloquial conformado por expresiones populares y groserías, que fue evidenciado por las construcciones discursivas de los personajes en ambas obras, configura una realidad social en los dos contextos de producción. A través de este recurso lingüístico, se muestra el imaginario de dos pueblos, barrios, países que reflejan el sentir y el modo de vivir de personajes marginales o subalternos que se identifican con su espacio y tiempo tanto en Brasil como en Panamá. Por ende, podemos sostener que *Maestra Vida* y *Ópera do Malandro* están permeadas de múltiples ejemplos de palabras coloquiales, groserías o formas dialectales que generan un sentido de identidad por parte de los personajes en las historias y da la impresión de que nos estuviesen hablando desde su cotidianidad en el barrio.

2.4 La ironía

Ambas obras poseen elementos que revelan mensajes de crítica social. Esto se logra a través del uso de la ironía, ya sea en los nombres de sus personajes, lugares, o por medio de referentes culturales o sociales que aludan a un hecho específico. Creemos que los autores recurren a la ironía para enfocar sus respectivos contextos sociales y políticos, y es mediante el texto dramático y las letras de sus canciones que logran este objetivo, como lo explica Matthew Hodgart:

La ironía presupone también un doble auditorio, uno que se deja engañar por el significado superficial de las palabras, y otro que capta el significado oculto y que se ríe con el engañador a costa del engañado. Habitualmente esto implica una persona (literalmente, una máscara), o sea un personaje de ficción encarnado por el mismo satírico; y una forma narrativa que permita el mantenimiento de una doble corriente significativa. (HODGART, 1969, p. 19).

Asimismo, llegamos a comprender que la ironía pertenece al ámbito de la pragmática, en cuanto que se percibe en unas situaciones concretas, y que depende de la intención de la persona que emite el enunciado irónico, pero también en gran medida de la capacidad de decodificar el mensaje por parte del oyente o lector. Por eso: “La ironía es un fenómeno pragmático: sólo se

percibe en contexto, y depende de las intenciones del locutor y de las capacidades interpretativas del interlocutor. Pragmáticamente, el significado irónico es una implicatura.” (REYES, 1984, p. 154).

Es importante tener claro además, que a diferencia de la definición clásica de ironía (como burla fina y disimulada que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice), el hablante irónico, no miente ni finge mentir, sino que hace dos afirmaciones a la vez, la literal y la que ha de sobreentenderse; la literal la atribuye a un locutor que ya identificaremos, y a ésta le yuxtapone la propia, no formulada (REYES, 1984, p. 155). Los enunciados irónicos tienen –como nos explica Graciela Reyes– dos significados: uno literal y otro encubierto contrario al significado literal, que el oyente sólo puede decodificar en un determinado contexto. Y es que para que la ironía exista debe ser percibida e interpretada por el interlocutor, por tanto, ambos tienen que compartir un mundo de imágenes y de conceptos que se decodificarán o entenderán dentro de un marco muy preciso.

Sperber y Wilson exponen como la ironía se caracteriza por la actitud que el locutor irónico demuestra hacia su enunciado. Siempre según su opinión, el locutor expresa alguna creencia o valoración acerca de la proposición mencionada, y expresa algo acerca de esa mención, y no acerca de la realidad que motivó dicha mención. En resumen, el locutor o hablante irónico menciona una proposición y a través de su ironía refleja su actitud ante una realidad en particular. Estos autores también hablan de la ironía refiriéndose a ésta como ecos conversacionales:

La ironía y una serie de tropos relacionados con la misma (por ejemplo la meiosis o las lýtotes) se pueden agrupar con una serie de casos que normalmente no se considerarían en absoluto ejemplos de lenguaje figurado. Lo que une a estos casos es el hecho de que el pensamiento del hablante interpretado por el enunciado es, en sí mismo, una interpretación. (SPERBER; WILSON, 1986, p. 290).

Es cierto que para entender la ironía –como explican Sperber y Wilson y como ocurre con otras figuras retóricas– necesitamos ciertos recursos que también son necesarios para la interpretación de los enunciados corrientes, no figurativos, aunque, la relevancia de un enunciado irónico depende

invariablemente, por lo menos en parte, de la información que éste transmite sobre la actitud del hablante respecto a la opinión de la que se hace eco.

Es así como los personajes configuran este efecto por medio de referencias explícitas o implícitas en sus diálogos. Ambas óperas poseen una carga irónica notable desde su inicio y se intensifica a lo largo de su trama a través de la construcción discursiva presente en el texto teatral y en las canciones. 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 la gran mayoría en el Caribe o de Latinoamérica que, movida 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.

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, choteo, ironías, 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 *Maestra Vida*.

El autor de *Maestra Vida* se refiere al aprendizaje que los seres humanos tenemos a lo largo de nuestra vida con estos versos introductorios: "Te da y te quita, y te quita y te da/ A tu escuela llegué, sin entender por qué llegaba. / En tus salones encuentro mil caminos y encrucijadas/ Y aprendo mucho. Y no aprendo nada". Así establece nuestro último eje de comparación relacionado con la vida que irónicamente te quita y te da. Es la pista final de la obra y en ella se presenta una especie de reflexión sobre la vida -y quizás la muerte inseparable de ella- que hace Ramiro, hijo de Carmelo y de Manuela, tras haber asistido tardíamente al entierro de su padre. En la canción anterior,

“El entierro”, Ramiro se encuentra en el cementerio, con tristezas encontradas y aún consternado por la muerte de Carmelo, sin embargo, el dolor y el pesar no significan nada ni para el cura ni para el enterrador del cementerio, cuando su interés es monetario, y a riesgo de parecer fríos o insensibles, le preguntan a Ramiro:

“Señor, disculpe, pero... ¿quién paga este entierro?
 ¿Quién es el
 que paga los chavos de la palea ésta? --”
 Dijeron: “Señor, disculpe; ¿quién paga esta vaina?
 ¿Quién paga este entierro?”
 (AMAYA, s.f.).

La misericordia, esa capacidad de compadecerse ante las tragedias ajenas, debería ser una virtud de las autoridades católicas. Sin embargo, en la canción, la ironía discursiva desmonta la prédica religiosa de la misericordia y la igualdad. De esta manera, percibimos a un cura y a un enterrador deshumanizado valiéndose de la fe y del castigo divino para cobrar grandes sumas de dinero a los dolientes, a los grupos desamparados - esos a quienes no se les presentó de buena manera la dimensión comercial urbana del capitalismo - y así extorsionar. Tanto el entierro, como también el velorio y otros servicios religiosos se reflejan en la canción como un vulgar negocio: “Antes de salir Ramiro del cementerio, / El enterrador y el cura fueron sonriendo.”

A través de este extracto, se denuncia pues la maldad entendiéndose ésta como la ausencia de moral, bondad, caridad o afecto natural por su entorno y quienes le rodean. Igualmente, esa risa del enterrador y del cura es radicalmente distinta a la risa festiva de la primera parte del álbum. La misma podría entenderse como la ironía del poderoso surgida de un sentimiento de superioridad. Así es que, a propósito de la risa del poderoso, la risa festiva no daba cabida a dicho sentimiento. Por ende, se puede establecer que las canciones “Déjenme reír (para no llorar)”, “El velorio” y “El entierro” son cantos de indignación que denuncian, en líneas generales, el impacto social y humano de la explotación capitalista. Todo para evidenciar el hecho de cómo el raciocinio moderno abanderado por la idea de progreso y de modernización civil ha significado una idea solo a favor de los grupos dominantes.

La última canción describe al personaje Ramiro que aparenta no sentir indignación ni rabia por el momento difícil que experimenta, al parecer la muerte de su padre lo ha llevado ensimismado por un pesado camino, quizás a una esquina o a una encrucijada. Como explica Otero Garabís, adonde llegará para detenerse a pensar y a revisar su pasado, a entender qué es de su presente y qué será de su futuro. Es así como Ramiro llega a “Maestra vida”, canción en la que el narrador describe cómo se presenta el personaje a una esquina del barrio:

Todos los hechos lo condenaban.
 Las anécdotas y los recuerdos hablaban mal de él.
 Con los ojos enterrados en el piso,
 sufriendo las malas jugadas de su existencia,
 Ramiro recorrió las calles del barrio;
 la misma esquina con su mismo olor.
 Todos los hechos lo condenaban.
 Sin embargo, nadie hablaba de su soledad;
 de aquellos años en la cárcel;
 de las cosas que hizo y dejó de hacer;
 de su eterna mala suerte.
 Parado en la esquina,
 Ramiro respondió las preguntas que jamás le hicieron.
 Después de todo, su único premio era la vejez;
 la misma recompensa que recibió su padre Carmelo;
 la misma recompensa que de seguro recibiría su hijo Rafael.
 Es una noche de mayo de 1970.
 Ramiro sigue en la esquina, solo como siempre
 (AMAYA, s.f.).

“Maestra vida” es una canción de análisis de las contrariedades de la vida, de disparidades de la cotidianidad, de arrepentimientos y de agradecimientos, de respuestas; “Maestra vida” es un choque, si bien, imprevisto entre el personaje y la vida, también es inducido por la muerte, la que acababa de presenciar en el entierro de Carmelo. Parece darse un diálogo entre los años, el tiempo pasado, las experiencias y Ramiro, que justamente acaba de caer en cuenta de su propia vida, y en esta canción, esa especie de debate entre pasado, presente y futuro se muestra como el punto más crítico al que llega el personaje ya maduro y sin tiempo para rectificar.

“Maestra vida” lleva de fondo musical arreglos orquestales con melodías que inspiran cada uno de los sentimientos del personaje al oyente. No se trata de una música melancólica en sus elementos, ni mucho menos triste, es evidentemente lo contrario, el ritmo es movido y pegajoso, y tiene coros muy

presentes de voces fuertes y típicas de la salsa en las populares voces del trombonista Willie Colón; el percusionista y cantante, José Mangual hijo; el mismo Rubén Blades; y el percusionista puertorriqueño, Milton Cardona. Gracias a la combinación de estos elementos, el oyente probablemente logrará identificarse y adentrarse en esa misma reflexión a la que llega Ramiro, pues no se trata de una canción que evoque algún tema que sea exclusivo o particular del personaje o del autor, Rubén Blades, es una muestra de la vida misma de cualquier individuo en un lugar y en un tiempo indeterminados.

El tiempo de la vida, evidenciado en toda la obra de *Maestra Vida*, con sus altibajos, sus momentos de “justicias e injusticias, de bondades y malicias”, es el punto de destrucción y de regeneración de la vida para Ramiro. Acaba de sentir profundamente la soledad propiciada por la muerte de sus padres, Carmelo y Manuela, y a través de la reflexión y la visión de sus experiencias pasadas logra determinar que hasta la vida está siempre junto con la muerte, como una sola entidad, que una llega y la otra se va, que todo tiene un fin. Ramiro piensa:

Me encontré frente a la Muerte y en sus ojos vi el sentido,
y con el miedo conmigo, así yo aprendí a quererte.
Y hoy se que nada es seguro, ya que todo es pasajero,
La Muerte es el mensajero que con la última hora viene y
El tiempo no se detiene, ni por amor ni dinero
(AMAYA, s.f.).

Finalmente, en ese intento profundo de entender la vida y su paso por ella, Ramiro eleva el ánimo, que parecía perdido, para comenzar una nueva búsqueda de los porqués y de las razones del todo que lo rodea, búsquedas por las que ya pasó según afirma en los primeros versos de la canción: “Paso afirmando, paso negando, paso con dudas, entre risas y amarguras, buscando el porqué y el cuándo”. Ramiro se recompone y reafirma el diálogo de opuestos que se venía presentando en la obra, así como los ciclos de la vida y cierra la obra *Maestra Vida* diciendo:

Hay que vivir pese a los problemas, hay que vivir.
Una vez se llore hay que seguir
porque solo se vive una vez amigo.
Hay que vivir, para seguir viviendo, hay que entender
que no importa el cómo, sino el hacer
porque hay que dar para recibir
(AMAYA, s.f.).

Por medio de estas líneas se muestra un sentimiento de conformismo en la vida del personaje que refleja una idea de estancamiento en el barrio que irónicamente se llama “El Progreso”. Dicha descripción confirma que, a pesar de los años que han transcurrido desde que comenzó la historia, las cosas parecen no haber cambiado mucho; el barrio sigue siendo el de siempre, con las mismas personas que tienen los mismos problemas y costumbres. Es ese barrio cotidiano de encuentros y desencuentros, caminos, encrucijadas, plazas, fiesta, dolor, pobreza, risa, vida y muerte. La voz narradora de *Maestra Vida* concluye con un final trágico, a la vez paródico y esperanzador, que incluye un sentido cíclico de degradación y de renovación, de fin y de principio, un final que nos hace evocar a aquel que vivieran los personajes de *Pedro Navaja* cuando la vida les dio una sorpresa. 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”. (AMAYA, s.f.).

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. No obstante, deben atenerse a las promesas de los gobernantes y deben enfrentar la realidad de su día a día por muy difícil que sea y quizás como el narrador expresa la música no es más que un pretexto para fungir como plataforma para la protesta, la liberación, la queja, la esperanza y la búsqueda de un futuro 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.” 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.

En el caso de *Ópera do Malandro*, percibimos desde su título una imagen irónica al relacionar la ópera, un género musical ligado a grupos elitistas, con la figura del malandro que posee una carga ideológica negativa y marginalizada en la sociedad. A lo largo de la narrativa de la ópera podemos observar diferentes recursos que reflejan señalamientos al contexto sociopolítico de la época, principalmente en el protagonista: Max Overseas, sujeto carismático, ídolo de los burdeles y que vive del contrabando, él siempre está rodeado por sus secuaces que se llaman General Eletric, Phillip Morris o Big Ben. Indiscutiblemente todas esas referencias están presentes en la obra con el fin de generar una crítica al Estado por la fascinación a los Estados Unidos y a los productos extranjeros. De esta forma, tomaremos ejemplos de la pieza teatral donde se evidencien momentos de crítica social y política a través del recurso de la ironía.

Un momento importante y cargado de mucha ironía en *Ópera do Malandro* ocurre cuando varios de los personajes quieren saber el paradero de Max, pero la única que sabe dónde está es Geni, por ello pide una cuantiosa suma de dinero. Mientras los personajes dudan y se muestran preocupados, Geni canta:

De tudo que é nego torto
Do mangue e do cais do porto
Ela já foi namorada
O seu corpo é dos errantes
Dos cegos, dos retirantes
É de quem não tem mais nada
Foi assim desde menina
Das lésbicas, concubina
Dos pederastas, amásio
É a rainha dos detentos
Das loucas, dos lazarentos
Dos moleques de ginásio
E também dá-se amiúde
Aos velinhos sem saúde
E às viúvas sem porvir
Ela é um poço de bondade

E é por isso que a cidade
Vive sempre a repetir
COM CORO
Joga pedra na Geni
joga bosta na Geni
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni
Um dia surgiu, brilhante
Entre as nuvens, flutuante
Um enorme zepelim
Pairou sobre os edifícios
Abriu dois mil orifícios
Com dois mil canhões assim
A cidade apavorada
Se ficou paralisada
Pronta pra virar geléia
Mas do zepelim gigante
Desceu o seu comandante
Dizendo Mudei de idéia
Quando vi nesta cidade
Tanto horror e iniquidade
Resolvi tudo explodir
Mas posso evitar o drama
Se aquela formosa dama
Esta noite me servir
COM CORO
Essa dama era Geni
Mas não pode ser Geni
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni
Mas, de fato, logo ela
Tão coitada e tão singela
Cativara o forasteiro
O guerreiro tão vistoso
Tão temido e poderoso
Era dela, prisioneiro
Acontece que a donzela
e isso era segredo dela
Também tinha seus caprichos
E a deitar com homem tão nobre
Tão cheirando a brilho e a cobre
Preferia amar com os bichos
Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria
Foi beijar a sua mão
O prefeito de joelhos
O bispo de olhos vermelhos
E o banqueiro com um milhão
COM CORO
Vai com ele, vai, Geni
Vai com ele, vai, Geni
Você pode nos salvar
Você vai nos redimir
Você dá pra qualquer um
Bendita Geni
Foram tantos os pedidos

Tão sinceros, tão sentidos
 Que ela dominou seu asco
 Nessa noite lancinante
 Entregou-se a tal amante
 Como quem dá-se ao carrasco
 Ele fez tanta sujeira
 Lambuzou-se a noite inteira
 Até ficar saciado
 E nem bem amanhecia
 Partiu numa nuvem fria
 Com seu zepelim prateado
 Num suspiro aliviado
 Ela se virou de lado
 E tentou até sorrir
 Mas logo raiou o dia
 E a cidade em cantoria
 Não deixou ela dormir
 COM CORO
 joga pedra na Geni
 Joga bosta na Geni
 Ela é feita pra apanhar
 Ela é boa de cuspir
 Ela dá pra qualquer um
 Maldita Geni
 (BUARQUE, 1978, p. 122-124).

Esta canción es interpretada por el personaje Genival que, además de prostituirse, trabaja con los malandros de Max, o sea, es una contrabandista y también es travesti. Se puede considerar que Geni es el personaje que transita con más recurrencia entre los diferentes grupos de la ópera: los contrabandistas, las prostitutas y la clase burguesa. La letra de la canción narra la historia de un “zepelín gigante” que aparece sobre la ciudad con la intención de destruirla, pero el comandante de la nave decide parar la destrucción si Geni duerme con él. Notamos un cambio significativo en la visión que los demás personajes tienen sobre Geni, antes la despreciaban por entregar su cuerpo a todo tipo de gente, después le imploran que se entregue al forastero para evitar la aniquilación. Finalmente, Geni accede a pasar la noche con el comandante de la nave, en ese momento la ciudad entera se refiere a ella como “bendita”. Sin embargo, al salir el sol y con la partida del comandante, los habitantes vuelven a maldecirla.

La canción puede ser dividida en varias partes que van creando una visión distinta de Geni. En primera instancia, Geni es presentada al espectador/lector como un ser promiscuo desde temprana edad que entrega su cuerpo a cualquiera: “O seu corpo é dos errantes / Dos cegos, dos retirantes /

É de quem não tem mais nada/ Foi assim desde menina/ Das lésbicas, concubina/ Dos pederastas, amásio”. Destacamos en la descripción que no existe ningún prejuicio de género o edad para sus gustos, pues de manera explícita su preferencia son los excluidos sociales. Esta escogencia de Geni también ocurre por ser parte de ese grupo marginal. Por lo tanto, se observa en la protagonista una ausencia de valores socialmente aceptados en relación con el sexo, religión y posición social. Además, el verso “Foi assim desde menina” establece que su comportamiento es irreversible por ser una conducta reiterante e incrementa el rechazo social. Podemos observar esta exclusión a través de los siguientes versos: “Joga pedra na Geni/Joga bosta na Geni/ Ela é feita pra apanhar/ Ela é boa de cuspir/ Ela dá para qualquer um/ Maldita Geni”. Las palabras piedra, bosta, golpear, escupir y maldita revelan la exclusión, el desprecio y la violencia de la ciudad con respecto a Geni.

Después se describe la llegada del zepelín de manera imponente y, al mismo tiempo, temeroso. El poder del zepelín se muestra eficaz al ejemplificar los daños causados a la ciudad: “Pairou sobre os edifícios/Abriu dois mil orifícios/Com dois mil canhões assim/A cidade apavorada/Se ficou paralisada”. Posteriormente, el invasor decide parar la aniquilación de la ciudad si Geni acepta dormir con él: “Quando vi nesta cidade/ Tanto horror e iniquidade/ Resolvi tudo explodir/ Mas posso evitar o drama/ Se aquela formosa dama/ Esta noite me servir”. Esta escena además de revelar las intenciones de acostarse con Geni, también insta una figura diferente de la protagonista que pasa de ser considerada un ser despreciable y marginal a una heroína de la ciudad.

A través de esta canción, se puede establecer que el comandante del zepelín representa el poder militar de la época y es irónicamente caracterizado por el “eu-lírico” como prisionero de la travesti a pesar de su discurso amenazador y su apariencia poderosa: “O guerreiro tão vistoso / Tão temido e poderoso / Era dela, prisioneiro”. Este acontecimiento transforma a Geni en una heroína temporal y es aclamada por los habitantes de la ciudad. En primer lugar, era blanco de críticas y de hostilidad, luego su oficio de prostitución es valorado por los habitantes, ya que ella es la única que puede salvarlos de la destrucción. En este momento, se observa una inversión de los valores porque

las personas solo utilizan a Geni para su beneficio propio. Al final, notaremos que después de la ida del comandante, ellos vuelven a tratar a Geni como una escoria social porque ya no la necesitan.

Más adelante en la canción, se describe el heroísmo del personaje y se le otorgan atributos que antes no poseía: “Mas, de fato logo ela/ Tão coitada, tão singela/ Cativara o forasteiro”. Los adjetivos “coitada” y “singela” refuerzan la idea de modestia y humildad que revela una imagen diferente de Geni. Posteriormente, los habitantes le ruegan a la protagonista que acepte la invitación del forastero: “Ao ouvir tal heresia/ A cidade em romaria/ Foi beijar a sua mão/ O prefeito de joelhos/ O bispo de olhos vermelhos/ E o banqueiro com um milhão”. Llama la atención el uso de términos asociados con la religión católica como “herejía”, “romería” o “besar la mano” y “obispo” que refuerzan el diálogo de la canción con el poder religioso que también se inclina a la imagen de la prostituta. Además, el poder político y el económico se refleja en la figura del prefecto y del banquero que también le imploran.

Es evidente que el choque de ideologías se percibe cuando Geni, un personaje marginalizado y representante de la escoria social, es aclamada por los poderes dominantes: político, religioso y económico que son representados figurativamente en los sujetos antes mencionados: prefecto, obispo y banquero. Estos personajes sirven al poder militar, de este modo, se configuran dos mundos y dos realidades diferentes: el militarismo dominado por la élite y la población marginal que irónicamente puede ser su salvadora. Asimismo, la hipocresía entre los poderes ya mencionados se intensifica aún más a través de estos versos: “Vai com ele vai Geni/Vai com ele vai Geni/Você pode nos salvar/Você vai nos redimir/Você dá pra qualquer um/Bendita Geni”. Las palabras “redimir” y “salvar” evidencian las arbitrariedades, las desigualdades, la hipocresía y el falso moralismo de la sociedad. Además, los antónimos “bendita” y “maldita” refuerzan el antimoralismo de la ciudad que cambia sus valores de acuerdo con sus necesidades. Por lo tanto, Geni es aceptada mientras es útil para la sociedad y solo si puede ofrecer un beneficio para ellos.

La crítica presente en la letra de “Geni e o Zepelim” revela el falso moralismo de la sociedad que Chico Buarque quería plasmar en su época. En

la última parte de la canción esta imagen es muy notoria; ya que después de que Geni ayudó a la ciudad, es excluida nuevamente: “E nem bem amanhecia/Partiu numa nuvem fria/Com seu zepelim prateado [...] Mas logo raiou o dia/E a cidade em cantoria/Não deixou ela dormir/Joga pedra na Geni/Joga bosta na Geni/Ela é feita pra apanhar/Ela é boa de cuspir/Ela dá pra qualquer um/ Maldita Geni.” Es evidente la ironía a los poderes centrales que no reconocen ni otorgan voz a la población subalterna. Podemos percibir que la canción insta un mensaje de protesta a las relaciones desiguales de poder establecido por el Estado, también observamos a través de este ejemplo la decadencia moral de las instituciones sociales.

Igualmente, el tiempo de cambios sociales, económicos y políticos de la sociedad brasileña, de los cuales Chico Buarque se queja y a los cuales el autor repudia, se ve ironizado también a través del análisis de “Se eu fosse teu patrão”, canción interpretada por los malandros colegas de contrabando de Max, quienes les cantan a las prostitutas imaginando la situación hipotética -y anhelada- de ser los dueños y jefes de esas mujeres. Cantan versos deseosos de poder y de control, despectivos y violentos hacia la figura de la mujer:

Se eu fosse o teu patrão
 Eu encurralava
 Te dominava
 Te violava no chão
 Te deixava rota, morena
 Se eu fosse o teu patrão
 Quando tu quebrava
 E tu desmontava
 E tu não prestava mais não
 Eu comprava outra, morena
 (BUARQUE, 1978, p. 96).

Las prostitutas y los contrabandistas discuten la explotación a los que están sometidos y, al ser personajes marginales en los tiempos de cambio (era industrial), se muestran con una actitud hacia sus patrones que van desde la demonización al agradecimiento. La canción se divide en dos partes: una cantada por los hombres y otra por las mujeres que revelan dos actitudes diferentes de ser patrones. En el caso de ellos por medio de la coacción física y ellas a través de los sentimientos.

La canción discute la sexualidad (hombre versus mujer). Además, el “eu lírico” refleja una visión dominante y capitalista al idealizar ser un patrón de una “morena” con el objetivo de actuar según sus necesidades laborales y sexuales. Estos valores dominantes revelan la relación de explotación y de desigualdad que los personajes subalternos poseen. Además, el discurso masculino muestra la figura de yugo que quiere imponer sobre la mujer: “E te cobiçava / e te arrebatava em leilão te ferrava a boca, morena / se eu fosse o teu patrão aí, eu te tratava / como uma escrava / aí, eu não te dava perdão te rasgava a roupa, morena / se eu fosse o teu patrão eu te encarcerava / te acorrentava / te atava ao pé do fogão”. Ese discurso también hace referencia al pasado esclavista de Brasil que después fue trasladado a la relación jerárquica de patrón/ empleado en la época de industrialización en el país.

Por su parte, el discurso audaz de las mujeres en la canción se revela a través de estos versos: “Pois eu te pagava direito/ Soldo de cidadão/ Punha uma medalha em teu peito/ Se eu fosse o teu patrão”. Se muestra una ideología defensora que ubica al ciudadano ligado al trabajo, además de valorizarlo con un buen salario y otros beneficios. También observamos que a través de la seducción del discurso femenino se manifiesta la ideología dominante del patrón: “passar o tempo sereno/ E sem reclamação, oferecendo migalhas de carinho no café pequeno/ E manteiga no pão. Depois te afagava, moreno/ Como se afaga um cão”. Por medio de la necesidad de empleo, el patrón abusa del empleado al ofrecer un salario que apenas le alcance para una alimentación limitada “pan con mantequilla”. Este trecho además evidencia la condición servil del trabajador que es controlado como un “perro”.

Finalmente, se manifiesta una idea de dominación por parte del patrón: “Mas se tu cuspiasse no prato/ Onde comeu feijão/ Eu fechava o teu sindicato/ Se eu fosse o teu patrão”. Percibimos en el discurso de la canción un conflicto de clases sociales que destaca la figura del patrón en todo momento y somete al empleado por su necesidad de sobrevivencia. De esta manera, Chico Buarque exagera y profundiza su crítica paródica e irónica a través de la exposición de las figuras dispares en la sociedad brasileña en el contexto laboral.

La *Ópera do Malandro* culmina con un epílogo cargado de ironía que denuncia la situación política y social del país. En este cierre, João Alegre ostenta un carro convertible de los años cuarenta, lo que revela un indicio de corrupción o posible avance económico en el país. No obstante, el final es feliz y muestra a todos los personajes celebrando la nueva era de los productos industrializados que ingresan al país en la época de Vargas. Irónicamente, el espectador o el lector se puede cuestionar sobre la necesidad de esos productos, ya que los personajes parecen ajenos a ellos:

TODOS
 Tem gilete, Kibon
 Lanchonete, neon
 Petróleo
 Cinemascope, sapólio
 Ban-lon
 Shampoo, tevê
 Cigarros longos e finos
 Blindex fume
 [...]
 Que orgia
 Que energia
 Reina a paz
 No meu país
 Ai, meu Deus do céu
 Me sinto tão feliz
 Black-out; fecha a cortina; orquestra continua.
 (BUARQUE, 1978, p. 146).

Estas últimas líneas revelan un sentimiento de aparente paz y felicidad en el país. Sin embargo, como todo efecto irónico, lo que realmente señala es una crítica al gobierno de la época y a sus propagandas consumistas. Se puede destacar que todos los personajes representan una alegoría al desarrollo de Brasil durante el siglo XX. También a partir de las situaciones vividas por ellos dentro de la pieza teatral se construye alegóricamente la figura de un país que entra y sale de la dictadura (Era Vargas- Era Militar) , pero continuaba siendo dominado por la élite de la época. Ese final refleja que “la conciliación” entre las diferentes clases sociales y políticas es una posible solución para lograr “el progreso” de todos.

En este sentido, las obras poéticas *Maestra Vida* y *Ópera do Malandro* se pueden considerar discursos políticos disfrazados, por causa de las mismas disposiciones de cada contexto, de música, alegría, fiesta, choteo, burla, en fin,

de carnaval, como manera directa y adecuada de manifestar una realidad social y política que denunciaba los órdenes sociales previos a la dictadura con la intención de enfrentarse con una cara más animada hacia el futuro. Ciertamente, como producciones artísticas, las canciones de protesta no engloban discusiones cerradas puesto que las letras de las canciones se mantienen atemporales y sujetas a varios significados e interpretaciones que pueden generar diferentes lecturas y análisis. Por ende, no se pretende agotar las diversas posibilidades de lectura que las letras de Chico Buarque y Rubén Blades contienen. Pudimos encontrar algunas semejanzas y diferencias entre ambas obras que muestran la necesidad de transformaciones sociales de países que eran gobernados por un régimen militar.

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

En este capítulo, vamos a continuar con la comparación entre ambas obras lírico-musicales, para ello, consideramos aspectos relevantes sobre el contexto social e histórico en nuestra región latinoamericana y caribeña. Además, nuestro enfoque está dirigido a cuestiones musicales que observamos en el corpus de investigación. En este sentido, utilizamos las teorías del dialogismo y de la polifonía, ambas de Bajtín, para cotejar las similitudes o las diferencias entre el aspecto musical y literario, puesto que nuestras obras nos permiten ahondar en estos elementos de carácter interdisciplinario.

3.1 La música popular como expresión de la cultura subalterna

Aunque existen disciplinas enfocadas al estudio sociocultural de la música y a los fenómenos que provoca, pocas veces se toman en cuenta las expresiones de quienes conforman un amplio sector en las urbes modernas: los grupos subalternos cuyos gustos e intereses son moldeados a partir de la música popular y comercial. Debido al fenómeno de movilización que causa la música popular¹⁸ y comercial en la vida de las sociedades modernas, ésta resulta importante y determinante en el desarrollo de las grandes urbes del continente. Ulloa menciona: “La música popular, en tanto fenómeno masivo de comunicación, producto de la modernidad, moviliza entusiasmos y lealtades, canaliza energías colectivas y activa el imaginario social como ningún otro producto cultural.” (ULLOA, 1991, p. 52).

¹⁸ El concepto “popular” es bastante controversial dentro de los académicos y teóricos que definen y delimitan las características de lo popular en la actualidad. Entre ellos, encontramos el texto *Transcultururas pospopulares. El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales latinoamericanas* (2014) de Pablo Alabarces donde expone que todo artificio cultural entra en relaciones de dominación, que son las que constituyen la dimensión de lo popular. Eso es lo único que no puede suprimirse en el análisis. El pueblo no existe como tal, no existe algo que podamos llamar pueblo, no existe algo que podamos llamar popular como adjetivo esencialista, pero lo que existe y seguirá existiendo en cualquier sociedad de clases es la dominación, y esa dominación implica la dimensión del que domina, de lo dominado, de lo hegemónico y de lo subalterno. Eso es lo popular: una dimensión simbólica de la cultura que designa lo dominado. Donde, siguiendo la petición de los estudios subalternos, género, etnia, edad, territorio se integran como articulaciones particulares de esa economía de subalternidad, pero no se estructuran como contradicciones principales. Asimismo, señala que el estudio de las culturas populares exige permanentes estrabismos —que no significan escamoteos: hay que mirar todo el tiempo todo el mapa—. Las prácticas populares, desde el afecto a la artesanía, pasando, claro, por la revuelta; y también sus experiencias, en tanto que representadas. Y también los textos otros, los que representan, en tanto implican, como dice Ludmer, la alianza o la guerra: en la música popular o en la televisión, cuando representan o cuando esconden y obliteran —otro modo de representar, que es el silencio y la censura por parte de los que administran los flujos de discursos en toda sociedad de clases—. (ALABARCES, 2014, p. 145-146).

En este sentido, se puede evidenciar que dentro de los grupos subalternos se conforma un campo específico en las subculturas de la ciudad que surge por el entusiasmo y la lealtad a un cierto género musical. Tomando como referencia la definición de Pierre Bourdieu, el campo es un “espacio de juego” en el que compite un sector dominante con uno subversivo por conseguir la hegemonía del juego. En este juego quienes dominan son aquellos que poseen una “firma” de mayor valor, quienes tienen mayor capital y más antigüedad en el juego, por lo que emplean “estrategias de conservación” para mantenerse como sector hegemónico; mientras que los recién llegados usan “estrategias de subversión” para desplazar a ese sector dominante. (BOURDIEU, 2002, p. 216-217).

Por otro lado, Néstor García Canclini menciona que la idea de que los grupos subalternos sólo surgen como una forma de resistencia y subversión a la cultura hegemónica, cuyo único fin es el de dominar, deja de lado otras interacciones culturales existentes entre estos dos grupos, por ejemplo, la del consumo (GARCÍA CANCLINI, 1984, p. 71-72). Por lo tanto, podemos notar que la interacción que existe entre ambos grupos no es sólo la de dominación-subversión, ya que como veremos, muchas veces el sector hegemónico se puede apropiarse de situaciones o características subalternas y hacerlas suyas, así como también el sector subalterno busca, muchas veces, la manera de imitar y apropiarse de las situaciones y características hegemónicas.

De esta forma, podemos establecer que las manifestaciones populares, en nuestra sociedad postmoderna, vendrían a significar la representación de la cultura periférica y subalterna. Podríamos hablar entonces de música popular y asumirla como la música gestada e interpretada para el sujeto que habita en los bordes, y de la misma manera, ubicar a la canción popular en el centro entre las manifestaciones rítmicas y los versos más preciados de la canción artística y los de la canción folklórica. Asimismo, podemos señalar que la música ha invadido los espacios más remotos de los cinco continentes, se ha instalado en los más vastos y periféricos territorios y se ha quedado a vivir con cada individuo para representar y configurar, en cierta medida y a través de la canción, lo que por defecto no se puede representar ni configurar por medio de la cultura escritural. Por ello, es indiscutible que la canción popular, en relación

con la cultura, constituye un hecho social, y que a través de sus diversas temáticas pueden percibirse diversos sentidos de nuestra cotidianidad que confluyen y develan el comportamiento de nuestra sociedad.

En el caso del panorama brasileño, existen varios autores que discuten el hecho de considerar a ciertos géneros musicales como populares. De acuerdo con José Ramos Tinhorão (1997), la marcha y la samba, géneros musicales típicamente urbanos, “surgieron y se establecieron” en Brasil en casi setenta años (1870- 1930). Antes de este período, solo existía “música operística da elite”, tal y como Tinhorão lo define: “os gêneros estrangeiros das polcas, shotishes e quadrilhas” e “o batuque, de sabor africano, exclusivo dos negros que formavam o grosso da camada mais baixa, mas aos quais não se poderia chamar de povo.” (TINHORÃO, 1997, p. 17). Esta consideración alude al hecho de que ciertos estigmas estaban ligados al color de piel y al origen de los descendientes de africanos.

En la década de los años cincuenta aparece la Bossa Nova en Brasil, un género influenciado por el Jazz y por el Be-bop. Tuvo como sus precursores a Tom Jobim¹⁹ y Billy Blanco con la composición “Sinfonia do Rio de Janeiro” (1954). No obstante, la Bossa Nova solo se iría a afirmar como una estética musical bien fundamentada y establecida en 1958. Según Rocha Brito (1993), en la música popular brasileña anterior existía una valorización del virtuosismo del cantante que era considerado más importante que la parte instrumental de la música. Sin embargo, la Bossa Nova buscaba la integración de varios elementos:

Na bossa nova, procura-se integrar melodia, harmonia, ritmo e contraponto na realização da obra, de maneira a não se permitir a prevalência de qualquer um deles sobre os demais, o que tornaria a composição justificada somente pela existência do parâmetro posto em evidência. O intérprete igualmente se integrará na obra como um todo, seguindo o conceito que ele existe em função da obra não apesar dela. A valorização do cantor surgirá na medida em que ele co-participa da elaboração musical e não na medida em que se afirma

¹⁹ Antonio Carlos Jobim nació en Rio de Janeiro, el 25 de enero de 1927- murió el 8 de diciembre de 1994 en Nueva York, debido a un infarto producido tras una operación. Siendo aún pequeño su familia se trasladó a la playa de Ipanema, entonces todavía sin explotar y comenzó sus estudios de música. Con lo que más disfrutaba era tocando el piano. Los primeros pasos musicales de Jobim los da en un nuevo movimiento denominado bossa nova, una mezcla de samba, jazz y música afro-americana que se tocaba en los locales de Copacabana. Su trabajo fue tan importante que llegó a ser máximo representante de esta corriente musical. Junto a Vinícius de Moraes colabora en varios trabajos, fruto de los cuales surgió uno de sus mayores éxitos, la *Garota de Ipanema*. Este tema es uno de los iconos de Brasil, el que mejor escenifica la belleza de la playa de Ipanema y la hermosura de las mujeres que por ella pasean.

sobre a própria obra, como frequentemente acontecia e ainda acontece. (BRITO, 1993, p. 22).

La Bossa Nova alcanzó renombre con las composiciones de dos de sus artistas más emblemáticos: Tom Jobim, con “Samba de uma nota só” y “Desafinado” (exemplo do modo de cantar da Bossa Nova, que es una ironía sobre la percepción de los oídos tradicionalistas sobre el modo de cantar de ese género musical) y João Gilberto²⁰, con “Chega de Saudade”. Posteriormente, surge la Música Popular Brasileña (MPB). De acuerdo con Ruy Castro: “a sigla que não queria dizer apenas música popular brasileira”, concepción musical imposible de ser totalmente determinada. Al principio, la MPB “parecia algo que já não era Bossa Nova”, puesto que no tenía compromisos con la samba y quería flirtear con otros ritmos, temas y posturas, queriendo ser, principalmente “nacionalista”. La MPB era una especie de: “frente musical’ em que cabia quase tudo que não fosse ‘ie-ie-iê²¹’. (...) Ironicamente, seu plenário foi o programa O fino da Bossa, na TV Record, de São Paulo.” (CASTRO, 1990, p. 377).

La Moderna Música Popular Brasileña (MMPB), en la idea de Walnice Nogueira Galvão: “apresenta uma proposta nova dentro da tradição”. Históricamente surgida a partir de la evolución de la Bossa Nova, la MMPB tenía la intención de “decir la verdad” sobre la realidad inmediata y presentaba dos caras. En el plano musical, implicaba un regreso a las viejas formas de canción urbana (sambão, sambinha, marcha, marcha-rancho, modinha, cantiga de roda, ciranda, frevo, etc.) y de la canción rural (moda de viola, samba de roda, desafio, etc.). En el plano literario, imponía un compromiso de

²⁰ João Gilberto Prado Pereira de Oliveira (Juazeiro, 10 de junio de 1931) Con fama de excéntrico y perfeccionista, João Gilberto es un músico autodidacta y creativo que encontró en la guitarra y en el cantar en tono bajo el camino para desarrollar sus ideas musicales. Cuando no contaba todavía 20 años ya tocaba con maestría la guitarra y se trasladó a Río de Janeiro, allí obtuvo rápido sus primeros éxitos pero sus profundas convicciones musicales y su carácter difícil acabaron con él fuera de la banda *Garotos da Lua*. Después de un tiempo en el que parecía que su carrera no llegaría a despegar, se cruzó con Tom Jobim y su suerte cambió. El sonido de la Bossa Nova -Nueva Ola- comenzó entonces a tomar notas en el pentagrama. En los años 60 la Bossa Nova ya era un estilo como tal, reconocido admirado por los músicos de jazz americanos como Stan Getz; la colaboración entre Gilberto y Getz les valió un Grammy. Avanzados los 60 y ya en los 70, Gilberto siguió evolucionando la Bossa Nova, fue el tiempo en el que se casó dos veces y tuvo un hijo. En los 80 publicó un trabajo que se puede considerar como una oda a la Bossa Nova, a la que él compuso toda su vida y a la que crearon María Bethania y Caetano Veloso en el movimiento conocido como Tropicalismo que suponía una sutil mezcla de sonidos brasileños y rock; Brasil es el título de aquel trabajo publicado en el 81 por Gilberto, Bethania y Veloso. Sus últimos trabajos son del año 91 y del 2000 y en ambos contó con la colaboración de Caetano Veloso.

²¹ Iê-Iê-Iê fue usado como denominación del rock brasileño de la década de los años sesenta. El término surgió a partir de la expresión *yeah, yeah, yeah*, presente en algunas canciones de los *Beatles*, como *She Loves You*, por ejemplo. También debido al programa televisivo *Jovem Guarda* estrenado en 1965, se propagó el rock y la música pop de la época, por lo que popularmente se le denominó como Jovem Guarda o Iê-Iê-Iê.

interpretación del mundo que nos rodea, particularmente en las figuras típicas brasileñas. Galvão nos ejemplifica este panorama: “Basta arrolar a galeria de personagens: o boiadeiro, o cangaceiro, o marinheiro, o retirante, o violeiro, o menino pobre da cidade, o homem do campo, o nordestino que vem trabalhar no sul, o chofer de caminhão, o homem da rua, o sambista, o operário, etc”. (GALVÃO, 1976, p. 93).

Para Walnice Galvão, la nueva propuesta de la “Moderna Música Popular Brasileira” se ajusta a la realidad cotidiana del “aquí y del ahora”: “esse compromisso leva-a a adotar a desmistificação militante, derrubando velhos mitos que se encarnavam em lugares comuns da canção popular, como a louvação da beleza do morro e do sertão, da vida simples mas plena do favelado e do sertanejo”. (GALVÃO, 1976, p. 93).

En la época, las letras del “samba canção” retrataban dramas pasionales mientras que la Bossa Nova trataba con una temática leve – en consonancia con el escenario de la zona sur carioca: hablaba del mar, del sol, del amor, del barco, de la muchacha de la playa—. Entretanto, a partir de 1962, identificados con el medio universitario, con los objetivos de la “União Nacional dos Estudantes” (UNE) y del “Centro Popular de Cultura” (CPC), estas composiciones formaron parte de una política comprometida y fueron denominadas como una corriente de samba considerada “participante”. Esa vanguardia participante y sus canciones politizadas aparecen en las composiciones de Zé Kéti, João do Vale, Edu Lobo, y en las voces de Nara Leão, Bethânia, entre otros. De este modo, después del período inicial (1958-1962) las canciones de la Bossa Nova acompañan la evolución del problema político en Brasil, mostrando una connotación más participativa durante el período pré-64. Finalmente, desempeñan una fase de politización explícita, casi militante, en los años del régimen militar. En ese momento histórico, arte y política se unieron, como podemos observar en la declaración de Heloísa Buarque de Hollanda:

Eu me lembro dos hoje “incríveis anos 60” como o momento extraordinariamente marcado pelos debates em torno do engajamento e da eficácia revolucionária da palavra poética, palavra que, naquela hora, se representava como muito poderosa e até mesmo como instrumento de projetos de tomada de poder. (HOLLANDA, 1980, p. 15).

Como se puede notar, en la década de los años sesenta la juventud intelectual consideraba que la obra de arte debía estar vinculada con la participación política y social de la época. Por lo tanto, arte y sociedad se fusionaban. En 1962, según el anteproyecto del CPC, existían tres posiciones para los intelectuales en Brasil: el conformismo, el inconformismo y la actitud revolucionaria consecuente, esta última era propagada por el CPC que tenía como ideología la idea de que “em nosso país e em nossa época, fora da arte política não há arte popular”. (HOLLANDA, 1980, p. 17). Sin embargo, para la plena existencia del “arte popular”, el artista debía adecuar su lenguaje para poder “exprimir corretamente na sintaxe das massas os conteúdos originais”. (HOLLANDA, 1980, p. 19).

Dentro de los estimados géneros musicales que fueron representando la música popular en el ámbito cultural latinoamericano, han pasado ya algunos años desde que el dominicano Johnny Pacheco²², junto con otros inmigrantes caribeños, fusionaran principalmente ritmos bailables tradicionales de la música puertorriqueña y cubana con algunos elementos resaltantes del jazz americano para gestionar en los clubes latinos de Nueva York ese género musical al que denominarían salsa. Mucho se ha hablado de las condiciones urbanas en la que ésta emergió, del lenguaje particularmente crudo e impulsivo que exhibe y de su estilo, en general, anti-intelectual. De hecho, comenta Ada Fuentes-Rivera en su artículo *Barrio, ciudad y performance: cruce de fronteras en el proyecto mural de James De La Vega* (2002), que existen ciertos paralelismos entre la salsa y la poesía “nuyoricans²³”. A saber, ambas resultan formas de resistencia ante la americanización y se desempeñan también como modos de

²² Gran músico, creador, percusionista, flautista, cantante, director de orquesta, innovador y flamante cofundador del famoso sello Fania y de la Orquesta Fania All Stars; el músico Dominicano más influyente en el mundo de la música latina, nacido el 25 de marzo del 1935 en Santiago de los Caballeros, hijo de Rafael Azarías Pacheco y Octavia Kinipping, el gran maestro Juan Azarías Pacheco, conocido artísticamente como Johnny Pacheco. Un hecho trascendental en la vida artística de Johnny Pacheco se dió a finales del año 1963, cuando creó, junto al ítalo-americano Jerry Masucci, a quien había conocido en una fiesta en el hotel Taft, la casa disquera Fania, con la cual lanzaron su primer disco LP titulado Cañonazo. El nombre de la casa disquera surgió del tema titulado Fania Funche, un son cubano escrito por Reinaldo Bolaños; a la palabra Fania se le cambió el acento para crear Fania. Es el nombre más mentado en la música latina durante los últimos cuarenta años.

²³ Los orígenes del término “nuyoricans” se remontan al éxodo boricua hacia Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial. El primer uso literario del vocablo fue el poemario de Jaime Carrero, “Jet neorriqueño/Neo-Rican Jetliner” (1964). Desde entonces, se han propuesto múltiples variantes de este gentilicio, entre ellas “niuyoricans” y “nuyorriqueño”, para captar las identidades híbridas de los emigrados boricuas en Nueva York. Muchos residentes de la Isla actualmente clasifican como “nuyoricans” a todos los descendientes de puertorriqueños nacidos, criados o residentes en Estados Unidos.

reafirmación cultural latina en Estados Unidos, y ambas emergen a partir de formas condensadas de oralidad, es decir, del discurso cotidiano de las comunidades inmigrantes.

Por otra parte, el nacimiento de los sellos discográficos y las majors también fue fundamental para que se comenzaran a gestar las subculturas musicales. Ya que, por un lado, los sellos se enfocaron a comercializar con la identidad, se especializaron por géneros y crearon formas de consumo para grupos específicos; y, por otro lado, las majors, tomaron un carácter más corporativo, pues se apoderaron de diversos sellos de diferentes estilos y géneros para darles difusión. Fue así que en los medios se empezó a abarcar el espectro total de los gustos musicales del público (LEÓN VALDEZ, 2013, p. 78). Son los sellos discográficos quienes se encargaron de conformar diferentes identidades basadas en la diversidad de gustos del público receptor. Es gracias a estos sellos, pertenecientes a la industria cultural hegemónica, que se conformaron los distintos subgrupos culturales en las grandes urbes, pues era principalmente ahí, donde los jóvenes podían acceder a la música que era comercializada en la radio.

Tomando en cuenta esta información previa, hacemos hincapié en el papel que cumple la canción popular latinoamericana como un hecho social en donde convergen el texto musical en relación con la complejidad que impone por sí sólo el texto literario, sus artificios y sus mecanismos formales y, asimismo, el contexto y los problemas históricos y culturales del lugar y del momento de su producción. En este sentido, a partir del dialogismo, la polifonía y su relación con la carnavalización literaria, nos orientamos a multiplicar las perspectivas hacia nuestro objeto de estudio para enarbolar una ampliación de nuestro horizonte literario y cultural; y a constituir un proceso multidisciplinario que nos permita abordarlo con diversas herramientas, en aras de generar y aportar una reflexión nutrida y productiva con respecto a las disciplinas manejadas.

Además, nuestro enfoque busca primordialmente la ampliación del contexto literario en relación con el contexto cultural, pues pensamos que la literatura no se debe cercar como un fenómeno aislado de las demás artes. La

literatura es una de las tantas manifestaciones del imaginario humano y, cómo tal, establece conexiones con otros modos de ficcionalización de la realidad y se puede acomodar a apariencias consideradas tanto elitistas como populares. Por otra parte, el impacto que ha tenido en la cultura los nexos existentes entre la música y la literatura y cómo dichos nexos se han visto influenciados por el vertiginoso avance de los medios de difusión y de comunicación, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, es un tema que consideramos resaltante para el soporte crítico-literario de nuestra investigación.

3.2 Dos géneros musicales nacidos en la periferia

Es necesario un apartado que relacione los géneros musicales: salsa y samba, ya que nuestro corpus contiene diversas canciones de estos géneros respectivamente. En lo que respecta al ámbito de la música, resulta pertinente destacar y describir algunas manifestaciones próximas a nuestro día a día con el objetivo de entender más a profundidad el contexto y los imaginarios ligados a estos ritmos musicales que evidencian una realidad social y política en nuestra zona latinoamericana y caribeña.

Referente al contexto musical caribeño, consideramos algunos aspectos resaltantes de la historia de la salsa en el Caribe y en Estados Unidos, sus orígenes, sus pioneros y sus formas para construir el contexto en el que surgió Rubén Blades y toda su obra. Para ello se tomó como referencia *El libro de la salsa* (2015), ya que se trata de un material casi obligatorio al momento de estudiar ese género musical en la región. El autor, César Miguel Rondón, ha dedicado gran parte de su vida a la investigación periodística acerca de este ritmo caribeño, el contexto sociopolítico y cultural de los años 50, 60 y 70 y entrevistó a más de una figura artística representante de la salsa -incluso al autor de *Maestra Vida*- lo que es una referencia importante y considerable para el presente trabajo. También tomamos en cuenta los aportes de Ángel Quintero en su libro *Salsa, sabor y control* (1998) donde destaca algunas de las prácticas que en su criterio definen una discursividad de este género.

Respecto a la conceptualización del género samba y sus orígenes, se pudo encontrar diversos materiales que tratan este ritmo como símbolo de

identidad nacional en Brasil. Consideramos los aportes del crítico José Ramos Tinhorão en relación con los orígenes de la música popular brasileña, el libro *Da marginalidade ao estrelato: o Samba na construção da nacionalidade (1917-1945)* (2004) de Fabiana Lopes da Cunha y los aportes del libro *História da vida privada no Brasil* (1998), específicamente del cuarto capítulo titulado *Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil* de Alba Zaluar. Igualmente, las contribuciones significativas del trabajo de maestría titulado *A construção de uma identidade nacional a partir da metadiscursividade em sambas de 1929 a 1945* (2011) de Aline Freitas.

Podemos delimitar varias características comunes entre estos dos ritmos musicales, por ejemplo, su origen como sinónimo de marginalidad o la característica de “malandraje” asociada a ambos géneros musicales. En el primer capítulo de su libro, Rondón describe los antecedentes musicales, históricos y sociales que dieron origen a lo que hoy conocemos como salsa y enfatiza, a su vez, cuáles fueron los eventos sociales ocurridos en Nueva York y en el Caribe que devinieron en los fenómenos musicales de los años 70. El autor comienza a contextualizarnos en la ciudad de Nueva York de los años 50, donde se ubicaba el famosísimo salón de baile Palladium, en el que cabían aproximadamente mil parejas de baile. Explica el estado de decadencia del lugar, así como de los ritmos foxtrot, tango y el swing de la época y describe:

En ese entonces, un señor de apellido Moore se encargaba de la gerencia del local, y a él se le presentó la necesidad de mover la tuerca, de dar el viraje para que los bailarines volvieran al Palladium. Entró en contacto con Federico Pagani, uno de los principales promotores de la música caribeña en la ciudad, y en aquel tiempo director de su propia agrupación, el conjunto Ritmo. Ya Moore intuía que la solución podía estar en los latinos, aunque estos representarían un problema distinto: los negros bajarían a Broadway, llevarían todas sus malas mañas, sus puñales y desenfrenos. (RONDÓN, 2015, p. 21).

Rápidamente, los ritmos afrocubanos se adueñaron del lugar, las orquestas latinas -la de Tito Puente, la de Frank Grillo Machito y la de Tito Rodríguez- eran las protagonistas de las matinés que comenzaron a celebrarse semanalmente en el Palladium y tanta euforia y boom latino en Broadway durarían intactos durante toda la década de 1950. Sin embargo, en el año 59,

llegó a La Habana Fidel Castro, tras haber derrotado la dictadura de Fulgencio Batista. Este hecho es descrito por César Miguel Rondón:

Castro implantó el primer gobierno comunista del continente, un hecho político que habría de dividir radicalmente la situación global de la América Latina. Y la música que, como arte al fin, no es más que un reflejo prolongado de los hechos sociales, también vivió la plenitud e importancia de este suceso. Las cosas, musicalmente hablando, de ninguna manera, fueron iguales. (RONDÓN, 2015, p. 30).

Según el autor, la década siguiente no fue para nada alentadora para los ritmos musicales latinos. Entre las causas, se destaca la decadencia de nuevo del salón Palladium, pues había perdido la licencia para vender licor, sumado al avasallante apogeo del pop y de su comercialización a nivel mundial con bandas como The Beatles, que arrasaron con las ventas y los primeros lugares en la radio.

Como se mencionó previamente, los años 60 en Nueva York y en algunas ciudades del Caribe no fueron muy exitosos si se habla de salsa. No obstante, la necesidad de continuar tocando para los bailadores llevó a los cantantes y a sus orquestas a agruparse en focos más pequeños, bares y locales más privados. Varios artistas provenientes de Cuba comenzaron a establecerse en Nueva York y desde allí continuaron complaciendo a los oyentes, lo mismo ocurría en La Habana y en otras ciudades de la región. Rondón describe el panorama:

La Habana, por ejemplo, tenía suficientes clubes y cabarets, que le ofrecían al público las más variadas alternativas. Los consumidores de música podían elegir entre una orquesta y otra, entre un estilo y otro. Y esta diversidad de alternativas, precisamente, era la que obligaba a los músicos a una constante innovación, a una proliferación continua de estilos y combinaciones, que necesariamente enriquecían la totalidad de la producción musical. (RONDÓN, 2015, p. 98)

Igualmente, el autor asegura que durante los años finales de la década, los bailadores exigían cada vez más un sonido latino y tradicional propio de la comunidad en Nueva York, y que fue en ese contexto, en el año 67, cuando surgió como figura representativa de la salsa el trombonista Willie Colón. Rondón plantea la situación:

La presión cultural, social, económica y política a la que están sometidos; y la manifestación cultural (en este caso, musical) (...)

surge como enfrentamiento y respuesta a esa misma presión. Claro, como también se indicó con anterioridad, esta vida de los latinos en Nueva York responde de una u otra manera a los mismos condicionantes que originan una vida semejante a las ciudades más populosas del Caribe. En definitiva, la misma presión del subdesarrollo en todos sus aspectos y consecuencias es la que está planteada. Sin embargo, es Nueva York la primera en enfrentarse, en parte porque en ella la presión es mucho más acuciante y feroz, y en parte también porque solo ella tenía una plataforma de músicos y orquestas suficientemente amplia y ambiciosa como para atacar con esta respuesta salsosa. (RONDÓN, 2015, p. 100)

Junto con su orquesta, Colón logró un sonido típico con características “auténticamente salsosas” (RONDÓN, 2015, p. 101) dedicado e inspirado siempre en el barrio latino. Ya entrada la década de los 70, los ritmos afroantillanos de la bomba y la plena habían tomado un lugar importante en la historia de la salsa e introdujeron, igualmente, “el sentido más importante y definitorio de la salsa que despidió la década, el de la llamada ‘salsa consciente’ o ‘en conciencia’, junto con el también fundamental cantor panameño, Rubén Blades” (RONDÓN, 2015, p. 101).

En esos barrios neoyorquinos crecía una nueva generación de jóvenes, hijos de inmigrantes, que crecieron entre la cultura norteamericana y las costumbres hispanoamericanas, entre el inglés y el español, entre el jazz, el rock, los viejos ritmos y el folklor del Caribe. La configuración social del barrio suburbano proponía nuevas problemáticas. La música no se desarrolla más en salones de baile, entre lujo y ostentación, sino, en la calle del barrio marginal, en la esquina, en medio de serios conflictos sociales y culturales. A diferencia del joven promedio norteamericano, el jazz o el rock -la nueva moda-, no alcanzaba a identificarlos plenamente, como tampoco los identificaba la música de origen rural de sus padres (RONDÓN, 2015, p. 42).

Entre estos mundos, el desarraigo y la búsqueda de una voz, a mediados de los años sesenta surge en los barrios latinos de New York una nueva forma de hacer música. Con escasos recursos y apoyo, algunas bandas de jóvenes de diferentes nacionalidades, en ocasiones con la compañía de músicos de la generación anterior, comenzaron a crear y producir música que encontraba sus raíces en diferentes tradiciones del Caribe (QUINTERO, 1998, p. 119). Un solo tema, por ejemplo, podía tener sonoridades del son cubano, la

bomba puertorriqueña, y la cumbia colombiana, con despliegues jazzísticos en algunos momentos. “La salsa le imprimió un carácter contemporáneo -áspero, urbano- a formas musicales tradicionales del Caribe en consonancia con las transformaciones que se experimentaban en el mundo popular de estos países” (QUINTERO, 1998, p. 118). Este fenómeno de pluralidad es lo que Quintero denomina polifonía de la salsa, curiosamente, en referencia al uso del término que hace Bajtín a partir de la obra de Dostoievski.

Con respecto a esa salsa que refleja la realidad de gran parte de los barrios latinos, Rondón hace acotaciones y planteamientos importantes que resultan adecuados para entender el contexto de Maestra Vida, describe la cotidianidad violenta y peligrosa de la región a través del análisis de una canción de Willie Colón: “Calle Luna, calle Sol”. Sobre ese tema, junto con los personajes del guapo y del *rude boy*, en los sones cubanos, Rondón expone:

La violencia, así, desbordó el mero anecdótico para hacerse diaria e inevitable. El guapo ya era otro, aunque las calles por las que se moviera siguieran idénticas a las de siempre. Willie Colón, entonces, aprovechó esta continuidad dibujando la violencia y el riesgo de hoy en la calle de ayer, entendiendo que el mismo sitio siempre ha estado plagado de guapos, de personajes que el tiempo ha ido modificando en una masa desigual y miserable de insistentes perdedores. (RONDÓN, 2015, p. 105).

Otro factor de rechazo en algunos sectores fueron las letras. El folklore caribeño se caracterizó en buena parte por canciones y letras que hablaban del amor y el desamor, de la mujer amada, del campesinado y la labranza. La salsa, con irreverencia y furia, sin olvidar los temas románticos, hizo énfasis en la vida cotidiana del barrio; en el asesino, en el ladrón que roba a los suyos, en el inmigrante que recién llega a la ciudad, en la pobreza, en las alegrías y miserias de las personas comunes del barrio; en el desenfreno de la época, de una juventud que busca oportunidades en la calle. Esta actitud, que fue considerada por algunos como una especie de apología del malevo suburbano, no era otra cosa que una feroz crítica al mundo y al sistema en el que el malevo cobra vida.

Destacamos que, a diferencia de la samba, la salsa no tuvo muchas variables en su asimilación en los países del Caribe. Como se dijo antes, las circunstancias y condiciones del barrio latino en Nueva York guardaban

muchas semejanzas con las de los barrios marginales de la ciudad promedio latinoamericana. La salsa se impuso en las barriadas de las principales capitales; fue adoptada prontamente como propia, como voz y descarga de lo marginal, mientras las clases más favorecidas la miraban con desdén, y la tildaban de inmoral y anacrónica.

Por su parte, el origen de la samba también está ligado a los estratos marginales, específicamente durante la década de los años veinte sería vista como elemento de prejuicio por parte de la clase más poderosa de la época, ya que había sido inventado por los descendientes de esclavos y era tocada por “los malandros” de los barrios populares. Sin embargo, con la difusión de la radio durante la década de los años treinta, la samba obtiene mayor aceptación y divulgación dentro de la sociedad brasileña de la época. Lopes da Cunha comenta: “Esse meio de divulgação em nosso país terá um papel fundamental dentro da nascente indústria do entretenimento e passa a incluir em seus programas- no final da década de 1920- músicas de caráter popular como o samba”. (LOPES DA CUNHA, 2004, p. 44).

De esta manera, la samba obtendría acceso al público en general, pero estaba vinculado al interés político del presidente Getúlio Vargas (1883-1954), puesto que la radio se convirtió en estrategia política de propaganda y transmisión de la palabra oficial del gobierno de Vargas. Esa utilización también fue guiada a través de un proyecto de organización política y cultural fundamentada por un grupo de intelectuales que desarrollaron una ideología para ser difundida en toda la sociedad brasileña.

El crítico José Ramos Tinhorão delimita las características de la música popular de la época, la cual era compuesta por autores conocidos y divulgada a través de los medios gráficos, es decir, por la grabación, la venta de discos, partituras, películas, etc. Además, define que la música brasileña mantuvo un carácter de autenticidad, sin embargo, cuando las canciones fueron difundidas por la radio en los años treinta y, posteriormente, por la televisión en los años sesenta, se fue perdiendo la originalidad y se alejó de su base social originaria. En este sentido, Tinhorão señala que la bossa nova representaba el momento máximo de la ruptura de la música popular brasileña. En sus libros,

abiertamente polémicos, el autor construyó un manifiesto en contra de la hegemonía de la bossa nova y de la “moderna” MPB que se consolidó en torno a los programas de televisión en la nueva audiencia musical de las grandes ciudades:

No caso especial do Brasil, a realidade desse mecanismo de dominação cultural [o mercado internacionalizado] gerou uma intervenção contínua no processo evolutivo da música urbana, tornando-se mais forte à medida que a classe média se foi apropriando dos gêneros criados pelas camadas populares das cidades que se nutria do material folclórico estruturado após quatro séculos de vida rural. (TINHORÃO, 1969, p. 9).

Su pensamiento apuntaba a la expropiación de los materiales originales de la música brasileña por la clase media que seguía los patrones de la industria cultural internacional, cuya matriz se encontraba fuera del espacio “nacional-popular”. Asimismo, hace referencia a dos momentos cruciales que marcarían ese proceso de expropiación cultural: 1) el surgimiento del grupo Vila Isabel en los años treinta y 2) la Bossa Nova en el final de los años cincuenta. Este último movimiento, más que apropiarse del material musical popular, lo deformaría en un nivel tan elevado que lo habría diluido en el jazz.

En la época de euforia por la renovación de la música brasileña, Tinhorão concluye que:

O amoldamento progressivo da chamada música do meio do ano ao gosto internacional, desde o samba-canção abolerado da década de 40, tinha conseguido descaracterizar por tal forma o que ainda existia de ligação com as fontes de tradição popular brasileira, que a música urbana, ao nível da classe média ia entrar numa nova fase: a de procurar no chamados ‘sons universais’ propostos pela indústria do disco, a fim de obter o alargamento do mercado em nome da cultura de massa. (TINHORÃO, 1969, p. 127).

El tema de expropiación cultural sería el eje de su argumentación que mostraba un tono de denuncia a la industria de la época, entendida por él, como la clase dominante pautada por los intereses de las grandes grabadoras multinacionales. En este orden de ideas, Aline Freitas explica en su tesis de maestría que la samba adquirió la caracterización de ritmo nacional por excelencia después de la Revolución de los años treinta, ya que pasaría a ser considerada de una práctica marginal a un símbolo nacional. Además, como sostiene la autora: “com isso, o respeito pelas “coisas negras” passou a ser

sinônimo de respeito pelas “coisas brasileiras”. (FREITAS, 2011, p. 61). Sin embargo, la aceptación de la samba por las clases dominantes de la época no fue de manera fortuita, Freitas señala cuatro características fundamentales:

i. abandonando seu carácter inicial de produção coletiva, o samba passa a ser alvo de preocupação autoral, uma vez que se evidenciam relações comerciais em torno do gênero. ii. por sua produção concentrar-se essencialmente no Rio de Janeiro, o gênero musical beneficia-se por estarem as grandes gravadoras aí instaladas. iii. o rádio rapidamente abdica de seu caráter “educativo” e torna-se comercial, servindo de palco para o lançamento da música popular. iv. a divulgação e a produção do samba, antes restritos às classes populares, atingem a camada média a partir de compositores e intérpretes brancos que facilitam o acesso ao rádio e a gravadoras. (FREITAS, 2011, p. 61).

Otra característica importante se refiere al imaginario de ambos géneros musicales que es usualmente asociado a la figura del malandrão. Por ejemplo, Rondón comenta que: “Los enemigos de la salsa sirvieron como pretexto fácil para afirmar que la salsa era malandra, que incitaba al malandrão y que, por tanto, era altamente perjudicial. Para otros, sólo podría valer y tener prestigio si era reconocida y asimilada por los públicos exquisitos (latinos o extranjeros).” (RONDÓN, 2015, p. 103). Por otra parte, Zaluar describe las diferentes connotaciones que poseía el término “malandro” en el contexto sambista: “Dependendo da situação vivida, o termo malandro assume a aceção bastante negativa do malandro golpista e desonesto que rouba música e faz sujeira, até a conotação simpática do sambista boêmio, que convive com os amigos nos bares e diverge da mulher excluída desse ambiente”. (ZALUAR, 1998, p. 285).

Nara Cabral comenta sobre el origen del malandro relacionado con el contexto esclavista:

Na sociedade brasileira, a origem do malandro está ligada às camadas negras e pobres da população e remonta ao final do século XIX, com a abolição da escravatura. Em tal cenário, a negação do trabalho, por parte de negros recém-libertos, aparecia como forma de recusa a qualquer ameaça à liberdade então obtida. Muitos assumiam trabalhos temporários, que frequentemente eram substituídos pelo ócio e pela vadiagem. (CABRAL, 2012, p. 1).

Por consiguiente, se puede establecer que el malandro representa la desobediencia al trabajo desde su origen social. Cabral (2012) retoma las ideas

de Da Matta sobre la inegable conexión del carnaval a la figura del malandro y presenta 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).

Consecuentemente, Santos (2010) comenta sobre el ensayo *Dialética da Malandragem (Caracterização das Memórias de um Sargento de Milícias)*, de Antônio Cândido, como uno de los estudios más relevantes sobre el malandraje en Brasil y según el autor se inaugura la noción de “sociología del malandraje”. Asimismo, se cita las consideraciones de Cândido sobre el romance:

(...) propõe pensá-lo como um romance representativo no qual a malandragem tematizada metaforiza o próprio movimento dialético da ordem e da desordem presente na sociedade de então. O sociólogo confere à dialética da ordem e da desordem um valor estrutural e um significado cultural na mediação entre o romance e a realidade, o universal e o local. Assim, o livro de Manuel Antônio de Almeida compreende uma dupla significação: de um lado, como romance malandro, representa a versão nacional-popular brasileira de uma espécie de aventureiro astucioso, comum a todos os folclores; do outro lado, como romance representativo, apresenta-se como uma ficção que imita a realidade social do século XIX. A malandragem que aparece em *Memórias de um Sargento de Milícias* é a mesma que move a sociedade da época. (SANTOS, 2010, p. 98).

Solange Ribeiro de Oliveira (1999) realiza un estudio sobre esta obra y destaca que es la primera representación de la figura del malandraje en la literatura brasileña. La obra se enfoca en el personaje *Leonardo* como el primer malandro de la tradición literaria en Brasil. En este sentido, Cândido afirma que la literatura brasileña, que nace con la novela de Manuel Antônio de Almeida, no se restringe a alguna imitación europea, sino representa las bases de algo nuevo. La autora comenta:

Memórias de um sargento de milícias “não endossa qualquer das racionalizações dominantes na literatura brasileira”. Nem o indianismo, nem o nacionalismo, a estilística pomposa, nem a crença na grandeza do sofrimento ou na redenção da dor estão presentes na obra. A análise que Antônio Cândido faz “concentra-se num jogo dialético entre

ficção e realidade”, e determina um entrelugar histórico e social não enfocado antes em nossa literatura. (RIBEIRO, 1999 p. 68-70).

Sobre el mismo tema, el puertorriqueño Otero Garabís hace un análisis literario y cultural de los pueblos latinoamericanos tomando como muestra algunos versos de diversas canciones de salsa, populares en la región. En su ensayo *Esquinas y/o encrucijadas: una mirada al Caribe urbano en música y literatura* (2009) explica algunas formas de resistencia al orden de las estructuras sociales de los habitantes de algún barrio caribeño o latinoamericano, e incluso otra comunidad latina en el mundo. Para ello, el autor toma como punto de partida la imagen de la esquina, reiterada en varias canciones populares, y describe, estableciendo un lazo entre la literatura y la salsa, qué cosas ocurren al margen de todo orden político o social establecido.

Otero Garabís apoya su tesis con la famosa canción *Pedro Navaja* de Rubén Blades y emplea una relación entre la canción de crónica popular con una historia épica que incluso tiene un héroe, en este caso, el *rude boy* “Pedro Navaja”. A través de esta canción se configura la imagen del malandro latinoamericano que usa “un sombrero de ala ancha de medio lao’/ zapatillas por si hay problemas salir volao’/ lentes oscuros pa’ que no sepan que está mirando/ un diente de oro” (BLADES, 1978). El autor determina no solo el modo de vestir de ese malandro, sino su forma de ser que refuerza lo que está al margen de la ley con lo permitido, del ocio con la ilegalidad y plantea que puede ser ese lugar el punto de estabilidad y de sosiego que encuentran las comunidades caribeñas para hacer más llevaderas sus realidades.

A través de estas comparaciones entre la samba y la salsa se pueden evidenciar similitudes en nuestro corpus de investigación. Si bien es cierto que ambas obras lírico-musicales poseen otros géneros, no solo salsa y samba, pudimos establecer un panorama social e histórico parecido en ambas realidades. Por lo tanto, podríamos sostener la idea que presenta Lopes da Cunha que sugiere el análisis de la canción en conjunto con el contexto: “todos estes elementos estão presentes na música popular e devem ser, portanto, analisados juntamente com a letra e com uma análise externa do documento musical, ou seja, tratar do contexto histórico mais amplo.” (LOPES, 2004, p.

145). La música, indiscutiblemente, fue un escenario de creación para muchos cantautores que querían expresar las realidades sociales o políticas de sus pueblos, marcadas por fenómenos sociales como la dictadura militar. Rubén Blades en Panamá y Chico Buarque en Brasil son un ejemplo de esta manifestación.

3.3 Dialogismo y Polifonía en el espacio musical

Como se evidenció en el análisis del capítulo II, la carnavalización nos permitió analizar las construcciones discursivas de las canciones y del texto teatral en *Maestra Vida* y *Ópera do Malandro*. Particularmente, notamos una crítica recurrente que aludía al contexto social, político, económico y religioso en Panamá y Brasil, ya que ambas obras surgieron en un momento marcado por la dictadura militar, y tanto Rubén Blades como Chico Buarque tomaron una postura específica como artistas y ciudadanos.

Principalmente, nos enfocamos en el plano de la expresión escrita de las canciones y del texto teatral; sin embargo, observamos que la música también nos ofrece una posibilidad de análisis pertinente debido al carácter interdisciplinario de nuestro corpus. La música como creación artística humana no se desvincula del contexto histórico, social y simbólico, por ende, no es extraño apuntar que otras áreas de investigación hayan aportado nuevos enfoques al estudio musical. En este sentido, el crítico y musicólogo Oiliam Lanna señala que las contribuciones de otras disciplinas son relevantes en el análisis musical, no obstante, se debe estar atento a la realidad sonora y auditiva con el fin de no excluir estos componentes y lograr una adaptación con otros aportes teóricos:

Além disso, multiplicaram-se os sistemas de análise que, no século XX, beneficiaram-se da interface com grandes domínios do conhecimento, como a Lingüística e a Matemática, resultando na formulação de abordagens consistentes, a exemplo da Semiologia da Música ou da Teoria de Conjuntos. A análise musical tornou-se uma disciplina de tal vulto que alguns autores alertaram para o divórcio entre determinados modelos e a realidade do fazer musical (LANNA, 2005, p. 134).

Considerando esta citación, se puede evidenciar que la lingüística y la matemática brindaron nuevos enfoques al análisis musical. En nuestro caso,

vamos a utilizar las teorías bajtinianas, Dialogismo y Polifonía, para enriquecer las posibilidades analíticas de nuestra investigación que conjuga música y literatura. Asimismo, observamos que las teorías seleccionadas ofrecen un percurso teórico-metodológico pertinente para abordar cuestiones musicales.

José Luiz Fiorin en su libro *Introdução ao pensamento de Bakhtin* (2006) nos presenta una buena definición sobre ambos fenómenos. En primer lugar, define el dialogismo:

Segundo Bakhtin, a língua, em sua totalidade concreta, viva, em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica. Essas relações dialógicas não se circunscrevem no quadro estreito do diálogo face a face, que é apenas uma forma composicional, em que elas ocorrem. Ao contrário, todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. Neles, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e também a palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados (FIORIN, 2006, p. 19).

En esta visión bajtiniana, el sentido resulta por la intersección entre las interacciones que el enunciador y el destinatario proponen. En este intercambio, ocurren otros discursos preexistentes en el saber cultural de ambos sujetos, por ello, el autor señala que sería poco probable la idea de originalidad discursiva, ya que un discurso es siempre la reconstrucción ingeniosa de otros discursos. A su vez, Lanna parece estar de acuerdo con la idea de que el compositor está consciente de los diálogos establecidos entre los discursos, en este caso de carácter musical, y hace referencia a que la creación musical debe considerar la percepción del oyente en un determinado contexto. De esta manera, la fruición musical ocurre en un diálogo donde “o compositor, mesmo nos momentos de transformações mais radicais de linguagem, dificilmente cria sem levar em conta a dimensão estética, a recepção presumível de sua obra.” (LANNA, 2005, p. 19).

La interrelación dialogizada de lenguajes, en la que un lenguaje es presentado a la luz de otro, y este segundo queda fuera del enunciado, no se actualiza. Los grados de esta interrelación pueden ser diversos donde se intercalen géneros literarios (poesía, relatos) con extraliterarios (científicos,

religiosos). De entre estos géneros destaca el grupo especial que forman las variantes del género novelesco, el diario, el relato de viajes, la biografía, las cartas, los cuentos, entre otros. Asimismo, puede introducir un autor supuesto, personificado y concreto (palabra escrita) o de un narrador (palabra oral), como vectores de una perspectiva lingüística en relación al discurso del autor y a la propia narración. También puede ocurrir a través de la parodia, cuando las intenciones del lenguaje que se representa no concuerdan con las del lenguaje representado, denunciándolo y destruyéndolo.

Igualmente, Holquist señala la ampliación del dialogismo en varias actividades del saber humano, más allá del saber literario. Entretanto, sostiene que debido al estudio exhaustivo en el campo literario, esta teoría es utilizada bajo la percepción de esta área; además, afirma que Bajtín se mostraba receptivo a la ampliación de su teoría en otros ámbitos:

Dialogismo, no entanto, resiste a ser confinado exclusivamente às várias aplicações “literárias”. De fato, a fixidez das fronteiras entre discurso “literário” e “extra-literário” é precisamente o que ele (Bakhtin) questiona, mesmo naquelas de suas obras mais voltadas a área “literária”. [...] À luz do dialogismo, a literatura nunca pode ser completamente desligada da sua capacidade de servir como uma metáfora para outros aspectos da existência. (HOLQUIST, 1990, p. 107).

De este modo, podemos evidenciar el carácter dialógico en varias disciplinas, en el plano musical, por ejemplo en los estudios de la retórica en la música durante el Barroco. En la actualidad, los investigadores de esa área están conscientes de que los compositores de aquella época poseían un gran dominio de la retórica e intentaban introducirla en el campo de la composición musical.

Un concepto que suele ser asociado al dialogismo, y algunas veces confundido, se refiere a la polifonía. Es interesante destacar que esta palabra proviene del medio musical para aludir a la superposición de voces, más específicamente, designa la superposición de líneas melódicas existentes en las voces de un coro. En la siguiente citación, Fiorin nos ofrece una noción de la aplicabilidad de la polifonía en los estudios bajtinianos:

Esse termo, tomado da linguagem musical, em que significa o conjunto harmônico de instrumentos ou vozes que soam simultaneamente, indica a presença de novos múltiplos pontos de vista de vozes autônomas, que não são submetidas a um centro. As vozes são eqüipolentes, ou seja, elas coexistem, interagem em igualdade de posição. Nenhuma delas está submetida a um centro único, que dá a palavra final sobre os fatos. Ao contrário, as personagens são idéias e idéias inconclusas e, por isso, são personalidades inconclusas. Todas as consciências são autônomas e igualmente significantes (FIORIN, 2006, p. 79).

La polifonía entendida como canto plural, no es universo solamente europeo: la etnomusicología ha descubierto una serie de evidencias que atestiguan la existencia de formas de canto plural en culturas de Asia y África. También la antigua Grecia conoció el canto paralelo en intervalos de cuartas y quintas, hecho que más adelante parece corroborar el término “paraphonista” en la “Schola Cantorum²⁴” romana. De este modo, el término fue importado de la música para ser redefinido en los campos de los estudios de la lingüística, el discurso, entre otros. Para la comprensión de la polifonía, debemos retomar las ideas del dialogismo explicadas por Bajtín donde el sujeto que produce los enunciados, capaz de combinar las diversas voces discursivas, podría no necesariamente tomar partido de esas instancias discursivas. En consonancia con esta noción propuesta por Bajtín, encontramos esta caracterización:

O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro eu para si infinito e inacabável (BEZERRA, 2007, p. 194).

Bajtín aplica este concepto al discurso literario, principalmente en sus estudios sobre la novela polifónica de Dostoievski. En esta novela se observa una multiplicidad de consciencias que le otorga una voz independiente a sus personajes, convirtiéndolos no solo en objetos de discurso del autor, sino en

²⁴ En la Iglesia primitiva el canto era interpretado por el clero, pero, con el fin de liberarlos de esto para que pudiesen fijar su atención más estrictamente en lo que se refería a su oficio, se introdujeron los cantantes entrenados para la parte musical de la liturgia. A veces se le acredita al Papa San Hilario (m. 438) la inauguración de la primera schola cantorum, pero fue Gregorio el Grande, según nos dice Juan el Diácono en su biografía, quien estableció la escuela sobre una base firme y la dotó. La casa en que se alojaba la schola fue reconstruida en 844 por el Papa Sergio II, el cual había sido entrenado en ella, como también lo fueron los Papas Sergio I, Gregorio II, Esteban III y Pablo I. Esta escuela romana proveía el coro para la mayoría de las funciones del Papa y era gobernada por un funcionario llamado prior scholae cantorum o simplemente cantor.

sujetos propios de ese discurso. De esta manera, presentamos una explicación breve sobre las teorías bajtinianas con el propósito de establecer una posibilidad de análisis con el campo musical, puesto que entendemos la música como una forma de lenguaje que puede ser cotejada con elementos del espacio lingüístico-discursivo.

Es importante destacar que estas teorías nos permiten cotejar aspectos musicales entre ambas obras, por ejemplo la relación dialógica que existe entre un género musical y su contexto de producción. De este modo, trataremos de abordar la música en sus significaciones extra-musicales para el público, ya que cada canción en nuestro corpus cumple con el propósito de comunicar una intención específica en el plano de la expresión oral.

3.4 *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.

Maestra Vida representa 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 representa 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 clave²⁵ de Son en 2/3, así como también ese esqueleto de instrumentos de percusión “profana” 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. (AMAYA, s.f).

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

²⁵ 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.

musical, el carácter literario. Repetimos: “Por eso, como siempre, la música no es más que un pretexto” (Vol. 1). En primera instancia también, se ubica el relato dentro de un espacio: el bar y el barrio, y de un tiempo determinado “Una tarde de abril de 1975” (Vol. 1) construidos a partir de una imagen literaria. 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 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. (AMAYA, s.f.).

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! (AMAYA,
s.f.).

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 (AMAYA, s.f.).

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. (AMAYA, s.f.).

Tal y como describimos en el apartado sobre los recursos carnavalescos, en esas 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.

Le siguen los tonos tristes y oscuros de los instrumentos musicales orquestales con las canciones “El velorio” y “El entierro”, en las que se deja ver la parte de mayor desavenencia y dolor del personaje Ramiro, hijo de Manuela y Carmelo, quien se aflige y se enfrenta con “su propia mortalidad” y con el tiempo que pasó y que le dejó soledad, tristeza y recuerdos. Durante “El entierro”, que aún continúa siendo una canción con un tema doloroso, se asoma una vez más el tono sarcástico presente en “Déjenme reír (para no llorar)” de la primera parte y, de nuevo, la historia va subiendo hacia un punto de menor aflicción por lo menos desde la música y su ritmo:

Antes de salir Ramiro del cementerio,
el enterrador y el cura fueron sonriendo. Dijeron:
-“Eh, señor, disculpe, disculpe, pero... ¿quién paga este entierro?
¿Quién es el que paga los chavos de la palea, ésta?
Dijeron: -“Señor, disculpe ¿quién paga esta vaina? ¿Quién paga este
entierro? (AMAYA, s.f.).

A continuación, Ramiro se va a los antiguos espacios donde Manuela y Carmelo junto con sus amistades solían pasar los días. Visita la esquina en la que quedaba *El solar de los aburridos*, lugar donde él mismo había nacido hacía cuarenta y ocho años y desde ahí:

respondió las preguntas que jamás le hicieron.
Después de todo, su único premio era la vejez;
la misma recompensa que recibió su padre Carmelo;
la misma recompensa que de seguro recibiría su hijo Rafael.
Es una noche de mayo de 1970.
Ramiro sigue en la esquina, solo como siempre. (AMAYA, s.f.).

Con ese texto comienza “Maestra vida”, penúltima pista de la segunda parte del álbum. En ella, Ramiro le habla a la vida, la muestra a sabiendas de sus fases dobles, altos y bajos, claros y oscuros, risas y amarguras. Ramiro le habla a la maestra vida que enseña, que muestra caminos y encrucijadas, la vida que quita y que da. Después de esta canción, que es el clímax rítmico de la salsa en toda la obra, tanto musicalmente como en su letra y su reflexión, acaba la obra con “Hay que vivir”, canción vagamente cantada por varias voces de hombres indeterminados aparentemente borrachos y cercanos al amanecer.

Por su parte, *Ópera do Malandro* nos ofrece varios ejemplos de dialogismo que ocurren a través de la parodia. Como observamos en el capítulo anterior, el principio de este recurso es dialogar con otros textos o discursos con el fin de ridicularizarlos. Para que ello ocurra es necesario que el interlocutor conozca la conexión entre la parodia y el objeto parodiado. En la canción “Tango do Covil” se caricaturiza al tango argentino. Esta canción es interpretada por los secuaces de Max Overseas en homenaje a Teresinha para darle la bienvenida en la supuesta oficina de Max, que es un escondite de mal proceder. Esta bienvenida adopta la forma de un canto galante con elogios hacia la novia que se van tornando progresivamente más fuertes y vulgares en cada estrofa.

El tango tiene su origen en el Río de la Plata como música, baile y canción (durante la década de los años veinte, Carlos Gardel le dio proyección mundial como canción), su marca principal es la pasión e intensidad de sentimientos que se reflejan en las letras de sus canciones y en sus formas de canto. Las letras, en su mayoría compuesta en primera persona, manifiestan sentimientos extremos que van desde la tragedia al amor romántico exagerado. Además, es notorio destacar que el tango nació orillero, enraizado a los bajos fondos, burdeles, rancherías y boliches. Fue socialmente repudiado, por lo que se refugió en los suburbios, condenado por la iglesia y prohibido por la policía, aquel tango que incitaba al escándalo se convirtió en una danza de extramuros. La sociedad porteña, rechazaba ese baile pecaminoso, que entrelazaba los cuerpos de los bailarines, en un rítmico abrazo. Pero paradójicamente, los hijos pródigos de las principales familias porteñas estaban muy familiarizados con el

tango. Efectivamente, nombres como Jorge Newbery, Marcelo T. de Alvear y Vicente Madero engalanaban la noche porteña.

En el caso de la versión cantada por los secuaces se muestra la intensidad característica del tango, por ende, se observa un discurso prosaico y banal. Además, la forma de la música refleja la ineptitud y los errores de los malos compositores, ya que la canción está compuesta por expresiones que causan una sensación de extrañamiento debido a frases absurdas o ridículas. Esto se evidencia en los versos: “Quem sabe ter a voz/ Igual aos rouxinóis/ Fazer em teu louvor/Discursos a granel Falar de champinhom/Falar de molho inglês Doutor em champinhom/Garçom em Salvador”. La letra de la canción posee una fina coherencia interna que deja entrever que la sensación de extrañamiento proviene del mundo ficticio de los personajes y no del compositor real.

La canción es estructurada en cuatro estrofas con una forma fija. Se repiten en todos los versos: “Ai, quem me dera ser”, “Pra te dizer gentil (febril)”, “Bem-vinda” y “Aqui deste covil”. La lógica se mantiene en cada estrofa, lo que aumenta la intensidad emotiva de aquello que es dicho. En la primera parte de la estructura, la expresión “quem me dera” hace referencia a un deseo distante de los intérpretes, se podría decir que un sueño casi utópico, que puede ser realizado por otras fuerzas. Ese sueño de estar a la altura de una mujer como Teresinha supone que los compositores deberían tener ciertas aptitudes o cualidades, por ende, se describen esas características en cada estrofa. En la primera, necesitan “ser cantor”, “ser tenor”, “ter a voz igual aos rouxinóis” e “Igual ao trovador que canta os arreboís” ; en la segunda, deben “ser doutor formado em Salvador”, “Ter um diploma, anel e voz de bacharel” y “Fazer em teu louvor discursos a granel”; en la tercera, tienen que “ser garçom” para “ter um sapato bom”, además deben “ Ser um garçom francês”, “Falar de champinhom” y “Falar de molho inglês”; finalmente en la última estrofa, deben “ser Gardel”, “Tenor e bacharel”, “Francês e rouxinol”, “Doutor em champinhom”, “Garçom em Salvador” y “locutor de futebol”.

Tomando en cuenta la información del tango como una música que representa la seriedad, además de caracterizar sentimientos verdaderos y de

individuos que sufren y aman con pasión, se puede establecer que aunque a veces haya una exageración en las canciones, de manera general, no existe una ironía o sátira en su discurso, pues los sentimientos ahí descritos son nobles y veraces. Apoyado en ese carácter de seriedad, la canción crea una expectativa verso a verso sobre lo que será dicho, es como si un mensaje muy importante, cargado de emociones, se estuviese conformando. En el caso de “Tango do Covil”, las pequeñas pausas entre las melodías ayudan a crear esa expectativa: Ai (pausa) quem me dera ser cantor (pausa) Quem dera ser tenor (pausa) Quem sabe ter a voz (pausa) Igual aos rouxinóis (pausa) Igual ao trovador (pausa) Que canta os arreboís (pausa), etc.

Observamos que esa expectativa es frustrada porque no se dice algo relevante, también se construye por medio del ritmo ascendente entre los trechos de la melodía. Pareciera que los compositores estuviesen tomando aliento para entregar el mensaje de bienvenida a Teresinha, notamos que el último verso de la primera parte “Pra te dizer gentil” posee un contorno melódico ascendente y prepara lo que será dicho en la segunda parte.

De tal forma, notamos que en la primera parte de la canción existe una distancia entre Teresinha y los secuaces de Max “quem me dera estar à sua altura”. Sin embargo, los argumentos expresan un sentimiento de aproximación, es decir, la intención de los compositores al destacar esa distancia también revela un deseo de acercarse a la homenajeada: “Você é tão sublime que minhas capacidades são insuficientes”. En otras palabras, ellos utilizan ese recurso discursivo elocuente con el fin de ascender en la escala social. En la descripción del texto teatral se comprueba el movimiento escénico de aproximación entre ellos: “A orquesta continua tocando para que cada um dance uma vez com Teresinha”. En esta perspectiva, podemos decir que el canto representa um recurso audaz del malandro, ya que con la elocuencia y el juego corporal, consigue camuflarse dentro de otras clases sociales.

La segunda parte de la canción comienza con los versos: “Para te dizer gentil/ Bem-vinda”, representa el momento de la bienvenida y de los elogios a la futura esposa. Como destacamos, en cada estrofa los elogios se van tornando más vulgares: “Deixa eu cantar tua beleza/ Tu és a mais linda

princesa”, “Tu és a dama mais formosa/ E, ousou dizer a mais gostosa”, “És tão graciosa e tão miúda/ Tu és a dama mais tesuda” y “Tua beleza é quase um crime/ Tu és a bunda mais sublime”. A nivel musical también existe un cambio de tono, ya que en la primera parte la melodía fue compuesta en un tono menor y en esta sección se evidencia mayor. Observamos como en el primer fragmento de la canción, la melodía de contrapunto a la voz es dirigida por un bandoneón, ya en la segunda se muestra un arreglo musical de cuerdas más el bandoneón.

De manera general, evidenciamos como la elegancia y el sentimentalismo del tango son burlados por el lenguaje vulgar y por la utilización de groserías. Recordemos que la carnavalización también ocurre a través del lenguaje vulgar y coloquial que configura el imaginario de personajes marginales o subalternos que se identifican con su espacio y tiempo. En este sentido, la parodia ocurre en la segunda parte de la canción con el propósito de mostrar una realidad social en el contexto brasileño de la época.

Además del tango, Chico Buarque trabaja con la parodia de otros ritmos latinos, es el caso de la canción: “O casamento dos pequenos burgueses” que contiene una variedad de ritmos caribeños. En la partitura que describe esta canción se indica “ritmo de mambo”, sin embargo, es posible notar elementos de salsa, de merengue, de rumba y hasta de Música Popular Brasileña (MPB). Las variedades rítmicas de la música latinoamericana son bastante complejas y no cabería un estudio de sus especificidades y de sus variaciones a lo largo de la historia en este apartado. No obstante, vamos a destacar los principales géneros de la música caribeña que se encuentran en la canción mencionada con el fin de mostrar la conexión entre la música y el contexto extra-musical.

Aunque se puede escuchar una estructura rítmica del bajo y de la batería que se parece al ritmo de la samba de la MPB, claramente existe una instrumentación que remite a los géneros caribeños. Al principio, en la introducción, hay un típico dueto de trompetas, además de la conga a ritmo de merengue. También se oye un arreglo rítmico de instrumentos de metal que ataca constantemente en toda la canción, asimismo, existe un intermezzo

musical²⁶, vuelve la conga y el dueto de trompetas, en cada dos estrofas. Es interesante notar que ese intermezzo es utilizado frecuentemente en la salsa para dar lugar al baile. Finalmente, la convección melódica de los últimos versos de las estrofas: “Até que a casa caia”, “Até secar a fonte”, también reflejan una estructura típica de la música caribeña: ataques melódicos que dan paso al momento de intermezzo musical.

Esta canción surge para finalizar la escena del matrimonio de Max y Teresinha, sin embargo, el matrimonio de los burgueses al que la canción alude no necesariamente se refiere a ellos, sino a cualquier pareja burguesa. Es relevante destacar que el tema es cantado por una voz masculina y otra femenina que de manera graciosa intercalan sus voces, se trata de Chico Buarque y Alcione²⁷. Se puede establecer que es una canción narrativa, conducida por por dos narradores distantes, que observan los acontecimientos sin alguna participación directa.

En total son nueve estrofas que se desarrollan de manera lineal para expresar la vida de casados de una pareja de clase media desde el noviazgo hasta la vejez. En cada estrofa se presenta una fase de la vida: el noviazgo, las relaciones protocolares del matrimonio, los problemas financieros, la traición, los sueños frustrados, los hijos, los nietos, etc. La canción sigue una estructura formal y rígida tanto en la música como en la poesía, las estrofas poseen cuatro versos que obedecen a la estructura de rimas abab²⁸. Respecto al

²⁶ En épocas pasadas, el término designaba la música intercalada entre los actos de una obra teatral, o de una ópera (intermezzo en italiano= entreacto): su contenido era independiente del espectáculo que lo envolvía. Después los compositores llamaron intermezzo a una pieza orquestal de transición entre dos escenas (como en *Cavalleria Rusticana* de Mascagni), o un episodio contrastante en medio de un movimiento instrumental (lo que hace Schumann en el Scherzo de la Sonata para piano no.1 y en la segunda pieza de Kreisleriana). Lo utilizan también como título de un movimiento intermedio (nunca el primero ni el último), de carácter bastante ligero (Concierto para piano de R. Schumann, Cuarteto con piano, op.25 de Brahms, Sinfonía no. 1 de Dutilleux, Concierto para violín de Ligeti). Intermezzo también se volvió título para series de piezas pianísticas como el Opus 4 de Schumann, los Opus 76, 116 a 119, de Brahms. El vocablo sugiere un sentimiento de espera, un momento fugaz entre dos estados de ánimo.

²⁷ Nació el 21 de noviembre de 1947 en San Luis, Maranhão. Alcione, conocida como a *Marrom*, conquistó el mercado musical desde que lanzó su primer álbum *A voz do samba* en 1975. En principio, Alcione cantaba samba, pero no era una sambista. En los clubes cariocas donde comenzó a cantar profesionalmente desde que se mudó a Río de Janeiro, ella mostraba un gran repertorio de ritmos y estilos musicales: MPB, bolero, música francesa, samba-canção, entre otros. Dueña de una voz grave y de tesitura de contraltos, Alcione es considerada como una de las cantantes más representativas de Brasil. Nunca dejó de ser una voz reconocida de la samba, no obstante, se convirtió en una de las voces más destacadas de las baladas producidas en escala industrial por hitmakers como Michael Sullivan, Paulo Massadas, Chico Roque y Carlos Colla.

²⁸ En un poema, la rima ABBA o abab quiere decir cómo riman los versos entre sí. Es decir, si una estrofa tiene rima ABBA quiere decir que esa estrofa tiene 4 versos y riman el primero y el último (AA) y el segundo y el tercero (BB). Si las letras están en mayúscula (ABBA) quiere decir que los versos son de Arte Mayor es decir de 9 ó más sílabas. Si están en minúsculas (abba) los versos serán de Arte Menor, es decir de 8 sílabas ó menos.

ámbito musical, las dos primeras frases de la melodía están estructuradas como pregunta y respuesta que forman una dupla, es decir, se utiliza la misma división rítmica con una pequeña variación en las notas de la melodía. Además, esa dupla refuerza el diseño de la estructura de la letra, ya que el primer verso describe siempre una acción del esposo “ele” mientras el segundo narra una acción de la esposa “ela”.

El tercer verso es el único que se repite a lo largo de la canción: “Vão viver sob o mesmo teto”, y también hace una dupla con el cuarto verso que completa su sentido, ambos están unidos por la preposición “hasta”: “Vão viver sob o mesmo teto até que a casa caia” o “Vão viver sob o mesmo teto até explodir o ninho”, etc. De manera general, los dos primeros versos construyen un panorama realista de la pareja a través del tiempo donde se presenta un matrimonio con sus dificultades y con los problemas esperados de su unión: “Ele faz o noivo correto”, “Ele é o empregado discreto”, “Ele é o funcionário completo”, “Ele quase que fez fortuna”; y “Ela faz que quase desmaia”, “Ela engoma o seu colarinho”, “Ela aprende a fazer suspiros”, “Ela esquenta a papa do neto”. También se alude a la vida sexual de la pareja más o menos dentro de la normalidad: “Ele faz o macho irrequieto”, “Ele tem um caso secreto”, “Ele às vezes cede um afeto” ; y “Ela faz crianças de monte”, “Ela diz que não sai dos trilhos” y “Ela só se despe no escuro”. Asimismo, los dos primeros versos revelan momentos de tensión en sus vidas, como la intención de suicidio: “Ele fala de cianureto” y “Ela sonha com formicida”.

El tercero y el cuarto verso son variaciones de la conocida frase de la liturgia del matrimonio católico: “Até que a morte os separe”. Esta frase quiebra con la descripción realista de los dos versos anteriores de manera grotesca, puesto que expresa la idea de que el matrimonio o “viver sob o mesmo teto” está compuesto por malas situaciones. De esta manera, el sentido de esos versos es introducir un sentimiento de pesimismo o malos presagios en la pareja: “Até que a casa caia”, “Até explodir o ninho”, “Até trocarem tiros”, “Até que a morte os una”, etc.

Se puede establecer que la canción juega con las ideologías, las doctrinas y los sueños en torno al matrimonio, con una fuerte dosis de realismo

grotesco, ya que los dogmas católicos son juzgados y de cierta forma burlados. Es interesante notar como el ritmo vivaz de la salsa, en tono mayor y ritmoailable, expresa momentos trágicos de la pareja como el intercambio de tiros, el homicidio o el suicidio que se entrelaza con el tono alegre de la música. El resultado de esta mezcla es una escena tragicómica que revela la parodia a los ritmos caribeños, puesto que las marcas características de estos géneros musicales contienen el sentimentalismo, la sensualidad y una alegríaailable; y en el caso de “O casamento dos pequenos burgueses” se plasma un pesimismo grotesco que apunta a cuestiones prosaicas, como los protocolos, las dificultades financieras, los deseos vulgares y mezquinos de la pareja que revelan la premonición trágica de aquella unión.

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. En el segundo capítulo, analizamos ambas canciones a la luz de las categorías del mundo carnavalesco propuesto por Bajtín, y detallamos la intensa crítica política y social en la letra. 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 malandraje de las clases altas.

A lo largo de este capítulo, 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* a la idea de la carnavalización 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.

CONSIDERACIONES FINALES

Nos hemos dedicado a analizar las canciones y los fragmentos del texto teatral de *Maestra Vida* y de *Ópera do Malandro*, con el propósito de evidenciar algunos fenómenos sociales y políticos de las realidades del Caribe y de Latinoamérica por medio de un estudio comparado que nos permitiera indagar en el contexto caribeño en contraposición con el entorno brasileño. Ambas obras lírico-musicales son consideradas como documentos que expresan las opiniones de sus autores y de los pueblos adonde cada uno pertenece.

Una de las inquietudes que surgió en el comienzo de esta investigación fue: ¿Cómo logran Chico Buarque y Rubén Blades manifestar la crítica social y política a través de las construcciones discursivas presentes en *Ópera do Malandro* y en *Maestra Vida*? Por medio de las categorías del mundo carnavalesco propuestas por Bajtín, logramos analizar los aspectos recurrentes en las dos obras donde destacamos el uso repetido de las imágenes grotescas, risas, lenguaje coloquial, ironías y música que se unen en las historias cantadas de *Maestra Vida* y de *Ópera do Malandro*, según Bajtín, para aproximarnos a la idea de la carnavalización del tiempo ligado a un espacio determinado como herramienta de los autores de ambas obras para sopesar, superar o sobrellevar los pesares, las crisis, las angustias.

Estas obras musicales retratan el contexto social y político de ambas naciones que estaban experimentando cambios en su política interna y externa, como por ejemplo la apertura al mercado extranjero, específicamente para el estadounidense. El tiempo, como tema central en la obra de Rubén Blades y Chico Buarque, se refleja en las canciones que reclaman, critican y exigen un futuro y una vida libres. Ese mismo tiempo, en *Ópera do Malandro* y en *Maestra Vida*, se transforma y le canta al mañana, a la idea utópica de un porvenir libre de opresión. Chico Buarque, al igual que Rubén Blades, hace honores a ese malandraje clásico y representante de los órdenes sociales previos a la dictadura con la intención de enfrentarse con una cara más animada hacia el futuro, siempre expresando, desde su postura de poeta y de cantor, que el arma más poderosa en contra de la destrucción es el amor.

Además logramos organizar este estudio basándonos en los planteamientos sobre la importancia de dividir en temas los estudios de literatura comparada señalados por Guillén, quien asegura que la separación en ejes o temas es necesaria al momento de abordar estudios críticos literarios para evitar desorganización y dispersión, siempre con miras a encaminar la crítica y el análisis desde lo vivido hacia la amplia posibilidad de estudio en el mundo de las artes. Asimismo, debido a la información resultante de la indagación sobre el contexto caribeño y brasileño en sus aspectos político, social y musical en los estudios citados, pudimos corroborar el uso del arte, en este caso música y poesía, como discurso político de los desfavorecidos y que, por causa de la censura propia de cada contexto, tuvo que disfrazarse tras el antifaz de las ironías, la sátira y la broma.

Nuestro primer eje de comparación, por ejemplo, dedicado a la figura de la muerte, nos permitió entender con qué ojos Rubén Blades entendió la oscuridad, los tiempos difíciles, los problemas sociales, la muerte misma de los pobres, ese tiempo también proyectado en toda la región caribeña, con el cual nos identificamos. Esa visión de los momentos de tensión y de tristeza también son analizados en la obra lírico-musical de Chico Buarque quien, desde su rincón, en el barrio de Lapa, describe con doloroso detalle el silencio, la censura, la represión. Vimos cómo la dictadura y las decisiones políticas llevaron a las poblaciones de Panamá y de Brasil -al menos- a vivir la experiencia de lidiar con ese tiempo de la muerte y derivó, como lo critican Rubén Blades y Chico Buarque en las dos obras, en un estado de dejadez, abandono e indiferencia por parte de los integrantes de la sociedad.

Todo ello nos lleva también a observar lo que estudiamos en el segundo eje de comparación: la risa que irónicamente instaura un tiempo difícil caracterizado por disparidades sociales. Ese clima de censura, de represión y de desconsuelo que vimos en algunas escenas de las óperas llevó consigo la reestructuración de los órdenes sociales y los agrupó en estratos desiguales, suscitó la división de la sociedad en pobres reprimidos y poderosos represores, fenómeno producido posiblemente por los nuevos regimientos sociales y políticos que comenzaban a vivir Panamá y Brasil con el auge de modelos económicos capitalistas y neoliberales. A pesar de las distancias que separan a

Maestra Vida de *Ópera do Malandro* -bien sea por la ubicación geográfica, por diferencias lingüísticas, por la madurez política de cada autor-, ambos cantautores parecen mostrar fantásticamente su descontento con ese tiempo en el cual el desequilibrio social era evidente y dónde los marginalizados sufrían las consecuencias más severas.

A través del lenguaje coloquial expuesto en las canciones y en el texto dramático, pudimos evidenciar dos textos que representan el estilo popular y cotidiano de los personajes que dialogan en las historias. Además, observamos que la intención comunicativa del léxico seleccionado instaura un efecto de doble sentido o una situación cómica, con el propósito de desvelar el imaginario y los modos de ser de dos pueblos que comparten una realidad parecida en el ámbito social y político.

Mientras que el estudio de nuestro último tema de comparación: la ironía recurrente en las canciones y en el texto teatral nos arrojó lo que esperábamos recibir de ambos autores: una creación literaria y musical en la que el tiempo y el espacio, ambos carnavalizados, instauran esperanza, ilusión, valor, fuerza y ánimo a los sectores marginalizados. Rubén Blades, por su parte, resaltó el tiempo de la vida alegre del pasado a través de la exaltación de la juventud, del juego, de la fiesta; igualmente, se enfocó en ese tiempo de la vida que vendrá, un tiempo obviamente incierto, pero que de seguro llegará, así como es seguro, según Bajtín, que la muerte da paso a la vida en ciclos que se repiten. Por su parte, Chico Buarque, a través de *Ópera do Malandro*, corrobora que la nostalgia y la añoranza, a pesar de ser dolorosas, también reavivan el tiempo pasado. En su obra, las composiciones musicales fueron de gran ayuda para sobresaltar esa alegría y vida amena del pasado, también los versos, a veces más tristes y desgarradores que en *Maestra Vida*, para activar los ánimos de empuje y de arranque hacia un camino que llevaría al futuro libre de la opresión, de la desigualdad y de la censura.

El aspecto musical también nos brindó una posibilidad de cotejar el carácter interdisciplinario de nuestro corpus de investigación, puesto que a través del análisis de las diferentes canciones se pudo realzar las similitudes y las diferencias en ambas obras. Como notamos, *Maestra Vida* se apega a los

ritmos caribeños: salsa y bolero mientras que *Ópera do Malandro* nos presenta un repertorio variado que va desde la samba, el tango, ritmos caribeños, fado, entre otros. Asimismo, evidenciamos que la música otorga unas especificidades que complementan al ámbito literario, por medio de una nota, un tono o un arreglo musical se caracterizó una intención comunicativa pensada por Blades o Buarque.

También, hemos visto cómo mediante el humor se establece un amplio cuestionamiento a las instituciones ya sea de forma negativa o positiva. El humor, el baile y la música devienen en un mecanismo de escape tanto para los personajes como para el oyente. Es importante resaltar el papel de las fiestas caribeñas como lugar en el cual se concentran todo lo antes mencionado y mucho más. En el Caribe se celebra desde el nacimiento de un niño hasta el velorio del mismo. Las fiestas también resultan una vía de escape, una forma de alejamiento del peso de la realidad cotidiana. Esto, quizás explique sus insólitos revestimientos — en relación al dolor-festivo de los velorios — y sus grandes recurrencias en el barrio. Ambos cantautores cumplieron con una labor intelectual, artística y social. En definitiva, hemos visto cómo se enfoca, se reconoce y se revisten las representaciones y las narraciones que contribuyen a proyectar el arte de lo cotidiano como experiencia de campo creativo y dinámico, producto de la imaginación de alguna propuesta histórica y, simultáneamente, productor de proyectos literarios y verbales como, en efecto, lo serían *Maestra Vida* y *Ópera do Malandro*.

Ambos cantautores, con una prosa directa y precisa, con esa escritura breve y esa sencillez lacónica revelan lo cotidiano, lo intrascendente y la supervivencia de una multitud desplazada hacia la periferia por factores sociales y políticos. Multitud que sobrevive silenciosamente ante la opresión, el desgobierno, el abuso de poder y la privatización que ejerce en su propio terreno la violencia totalitaria. De este modo, se evidencia lo no dicho, la terrible historia cotidiana del ciudadano común.

A través de *Maestra Vida* y de *Ópera do Malandro*, los autores toman la postura necesaria sobre el papel del escritor o del compositor en cara a los

problemas de su realidad. Ambos reflexionan sobre sus realidades sociales y políticas respectivas, valiéndose de historias musicales organizadas en versos poéticos, que llegan directamente revestidas con formas carnavalescas que enfrentan los tiempos de penuria, recuerdan los tiempos de alegría e inspiran fuerzas para crear épocas nuevas de bienestar.

Vale la pena también acotar que todo 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, ya que se trata de una aproximación hacia dos esquinas del continente: Brasil y Panamá. A pesar de estar alejadas geográficamente, les une un sentir similar con historias y represiones compartidas. Incluso poseen personajes que transitan por caminos y lugares comunes como plazas, bares y solares. 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 que comparten realidades sociales y políticas similares.

Consideramos que el ámbito académico ofrece nuevas posibilidades de lectura de un número importante de obras representativas de las culturas letrada y popular de las últimas décadas en aras de establecer los posibles vínculos enunciativos entre la música y la narrativa. De esta manera, esperamos haber producido una crítica literaria consistente para la propagación de estudios comparados entre la literatura y otras creaciones artísticas, además de nuevas investigaciones que aproximen las obras lírico-musicales de Rubén Blades y Chico Buarque desde diferentes áreas como la historia, la literatura y la teoría de la música.

BIBLIOGRAFÍA

ALABARCES, Pablo. Transculturadas pospopulares. Las culturas populares, las hibridaciones y lo nacional-popular. **Oficios Terrestres**, [S.l.], n. 30, p. 131-150, sep. 2014. Disponible en: <<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres/article/view/2110/2007>>. Accedido en 10 nov. 2018

AMAYA, Jorge. **Maestra Vida**. Disponible en: <http://www.maestravida.com/mv_sinopsis.html>. Accedido en 16 de oct. 2017.

BAJTÍN, Mijaíl. **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais**. Traducción de Julio Forcat y César Conroy. 3ra ed. Buenos Aires: Alianza, 2003. 398 p.

BAJTÍN, Mijaíl. **Problemas de la poética de Dostoievski**. Traducción de Tatiana Bubnova. 2da ed. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2003. 401 p.

BASSNETT, Susan. (1998). ¿Qué significa literatura comparada hoy?. En: **Orientaciones en literatura comparada**. Madrid: Arco Libros, 1998.

BERNAL, Reygar. **Del Caribe insular al Caribe continental con un toque de salsa inglesa: ska, oralidad e identidad, los nuevos griots**. Dissertação de Mestrado (Literatura Comparada). Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2011, 379 p. Disponible en: <<http://saber.ucv.ve/xmlui/bitstream/123456789/3649/1/T026800003870-0-36BernalReygar-000.pdf>>. Accedido en 15 de ene. 2018.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2007. 223 p.

BLADES, Rubén; COLÓN, Willie. **Maestra Vida, Parte I**. Fania Records. 1980. CD.

BLADES, Rubén; COLÓN, Willie. **Maestra Vida, Parte II**. Fania Records. 1980. CD.

BOURDIEU, Pierre. **Sociología y cultura**. Ciudad de México: Grijalbo, 2002. 318 p.

BRITO, Rocha. Bossa Nova; CAMPOS, Augusto de (Org.). **Balanço da Bossa e outras bossas**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

BUARQUE, Chico. **Ópera do malandro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1978. 148 p.

BUARQUE, Chico. **Chico Buarque**. Disponible en: <<http://www.chicobuarque.com.br/vida/vida.htm>>. Accedido en 16 de oct. 2017.

CABRAL, Nara. O malandro em cena: representações da malandragem e identidade nacional em peças de Gianfrancesco Guarnieri e Chico Buarque. **Revista Anagrama**. v 5, n. 3, Mar. 2012. Disponible en <<http://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35644/38364>>. Accedido en 04 dic. 2017.

CALVO, Javier. **Formas carnavalescas en el arte y en la literatura**. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1989. 288 p.

CARDOSO, Luisa Rita; NEVES, Hudson Campos. Ditadura e democracia: entre memórias e história. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 6, n.11, p. 461-466, jan./abr. 2014. Disponible en: <<http://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180306112014461>>. Accedido en 20 abr. 2018.

CAROCHA, Maika Lois. A Censura musical durante o regime militar (1964-1985). In: **História: Questões e Debates**. Curitiba: Editora UFPR, n. 44, p. 189-211, 2006. Disponible en: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/historia/article/view/7940/5584>>. Accedido en 20 abr. 2018.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa Nova**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CÉSAR, Lígia Vieira. **Poesia e política nas canções de Bob Dylan e Chico Buarque**. São Paulo/ São Carlos: Editora UFSC; Estação Liberdade, 1993.

CUESTA, Óscar Julián; GÓMEZ, Alberto. La presencia del pensamiento narrativo en la letra de las canciones. **Revista Poliantea**, Bogotá, v. 9, n. 17, p. 153-170, jul./dic. 2013. Disponible en: <<https://journal.poligran.edu.co/index.php/poliantea/article/view/468>>. Accedido en 25 oct. 2018.

CUNHA, Fabiana Lopes da. **Da marginalidade ao estrelato: o Samba na construção da nacionalidade (1917-1945)**. São Paulo: Annablume, 2004. 262 p.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIAS FURTADO, Dário. **O Som na Palavra, a Música na Linguagem: A Música na Literatura Cabo-verdiana**. Trabajo de Licenciatura (Letras). Praia, Universidade De Cabo Verde, 2010, 88 p. Disponible en: <<http://portaldoconhecimento.gov.cv/bitstream/10961/2030/1/A%20M%C3%BAsica%20na%20Literatura.pdf>>. Accedido en 20 mar. 2018.

ESPINO, Erasto. "Que cante la memoria": circulación y resistencia del saber histórico en Puente del Mundo de Rubén Blades. **Espéculo: Revista de Estudios Literarios**, Madrid, n.33, 2006. Disponible en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2198984>>. Accedido en 25 ene. 2018.

FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2008. 144 p.

FREITAS, Aline. **A construção de uma identidade nacional a partir da metadiscursividade em sambas de 1929 a 1945**. Dissertação de Mestrado (Linguística). Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, 2011, 116 p. Disponible en: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/3239>>. Accedido en 14 mar. 2018.

FUENTES-RIVERA, Ada G. Barrio, ciudad y 'performance': cruce de fronteras en el proyecto mural de James De La Vega. **Centro Journal**, Editorial The City University of

New York, vol. XIV, n. 2, p. 65-97, 2002. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37711301004>> . Accedido en 15 de oct. 2018.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **MMPB: uma análise ideológica. Saco de Gatos: ensaios críticos.** São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular. En: **Revista Nueva sociedad**, Buenos Aires, vol. 71, p. 69-78, 1984. Disponible en: < http://nuso.org/media/articles/downloads/1156_1.pdf>. Accedido en 10 de oct. 2018.

GOMES, Tiago. Gente do samba: malandragem e identidade nacional no final da Primeira República. **Topoi (Rio J.)**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 9, p. 171-198, dez. 2004. Disponible en: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2237101X2004000200171&lng=pt&nrm=iso>. Accedido en 04 nov. 2017.

GOMES, Valeria. **A malandragem na construção da Ópera do Malandro de Chico Buarque: uma análise literária e musical.** Dissertação de Mestrado (Estudos Literários). Araraquara, Universidade Estadual Paulista, 2008, 134 p. Disponible en: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/91565/garcia_vcg_me_arafcl.pdf>. Accedido en 15 nov. 2017.

GUILLÉN, Claudio. **Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada.** Barcelona: Editorial Crítica, 1985. 519p.

HODGART, Matthew. **La Sátira.** Madrid: Guadarrama S.A, 1969. 256p.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem.** São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOLQUIST, Michael. **Dialogism: Bakhtin and his world.** London: Routledge, 1990. 204 p.

LANNA, Oiliam. **Dialogismo e Polifonia no espaço discursivo da Ópera.** Tese de Doutorado (Estudos Lingüísticos). Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005, 172 p.

LEÓN VALDEZ, René. (2013). La música pop en español: industria artificial y de entretenimiento. Orígenes del fenómeno y su reproducción masiva. En: **Revista Multidisciplina**, Ciudad de México, vol. 14, p. 74-98, 2013. Disponible en: <<http://www.revistas.unam.mx/index.php/multidisciplina/article/view/43629>>. Accedido en 10 oct. 2018.

MENÉNDEZ, Salvio. Historiografía lingüística y análisis del discurso: las relaciones necesarias. **Revista argentina de historiografía lingüística**, Vol. 1, n. 1, p. 50-66, 2009. Disponible en: <<http://hispadoc.es/download/articulo/2971698.pdf>>. Accedido en 15 de oct. 2018.

MUJICA, Astrid. **La Carnavalización de Bajtín aplicada al análisis de los Ángeles Terribles de Román Chalbaud**. Trabajo de Licenciatura (Artes). Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1992, 247 p.

OLIVEIRA, Rosenberg de. **Malandragem e Ordem Social**. Tese de Doutorado (Sociología). Recife, Universidade Federal de Pernambuco, 2003, 326 p. Disponible en: <<https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/9525>>. Accedido en 25 oct. 2017.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. **De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay: uma leitura transcultural**. Ouro Preto: UFOP, 1999.

OLIVEN, Ruben. A malandragem na música popular brasileira. In: **Violência e cultura no Brasil**. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social, 2010. Disponible en: <<http://books.scielo.org/id/b8n7j/pdf/oliven-9788579820069-04.pdf>>. Accedido en 05 jun. 2017.

OTERO, Juan. Esquinas y/o encrucijadas: una mirada al Caribe urbano en música y literatura. **Revista Iberoamericana**. v. LXX, n. 229, oct. 2009, p. 963-981. Disponible en <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/6621>>. Accedido en 15 oct. 2017.

PAVIS, Patrice. **Diccionario del teatro**. 1a edición. Barcelona: Paidós, 1998. 227 p.

PINTO, Rafael. **Maestra Vida: Una Aproximación a lo cotidiano**. Trabajo de Licenciatura (Lengua y Literatura Hispanoamericana y Venezolana). Mérida: Universidad de Los Andes, 2014, 113 p. Disponible en: <<http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/38752/1/Pinto2014.pdf>>. Accedido en 11 ene. 2018.

QUINTERO, Ángel. **¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"**. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 1998.

REIS, Bianca Nascimento 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 20 de mar. 2018.

REYES, Graciela. **Polifonía textual**. Madrid: Gredos, 1984. 290 p.

RIDENTI, Marcelo. **Chico Buarque y Caetano Veloso: Volver A Los Sesenta**. Bogotá: Grupo Norma, 2008. 133 p.

ROBAYO PEDRAZA, Miryam. (2015). La Canción Social Como Expresión De Inconformismo Social Y Político En El Siglo XX. **Calle14: revista de investigación en**

el campo del arte, Bogotá, v.10, n. 16, may. 2015, p. 54-66. Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279042458005>>. Accedido en 15 ene. 2018.

RONDÓN, César Miguel. **El Libro de la Salsa. Crónica de la música del Caribe Urbano**. 4ta ed. Caracas: Ediciones B, 2015. 454 p.

SANTOS, Tiago dos. **A Ópera do Malandro como documento histórico para a análise do conceito de malandragem em Chico Buarque**. Dissertação de Mestrado (Educação, Artes e História da Cultura). São Paulo, Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2010, 140 p. Disponible en: <<http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/2032>>. Accedido en 04 oct. 2017.

SPERBER, Dan; WILSON, Deirdre. **La Relevancia**. Madrid: Visor, 1994. 322 p.

TINHORÃO, José R. **O samba agora vai: a farsa da música brasileira no exterior**. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular: um tema em debate**. 3ªed. São Paulo: Ed. 34, 1997.

ULLOA SANMIGUEL, Alejandro. Modernidad y música popular en América Latina. En: **Iztapalapa, revista de ciencias sociales y humanidades**, Ciudad de México, vol. 24, p. 51-70, 1991. Disponible en: <<https://es.scribd.com/document/209836824/Alejandro-Ulloa-Modernidad-y-Musica-Popular-en-AL>>. Accedido en 04 oct. 2018.

ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 245-318.

ANEXOS

MAESTRA VIDA

Transcripción completa por cortesía de Jorge Amaya, Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.

Dedicación:

Dedico este trabajo a 13 Oeste, a mi calle Segunda Carrasquilla y a la 25 arriba en el Chorrillo donde conocí a muchos de los protagonistas de esta historia; y en especial deseo reconocer la ayuda espiritual de Paula Campbell, quien a pesar de nuestras diferencias me alentó y apoyó durante el período de creación y composición de "Maestra Vida".

MAESTRA VIDA PRIMERA PARTE

Prólogo (Instrumental)

Marzo 12, 1920

En un barrio latinoamericano vive una hembra que es la adoración de los hombres y la envidia de las mujeres; MANUELA. Tres de sus vecinos, Vavá Quiñones, Foncho Linares y Franklyn "Cara e' crimen" González cantan en la calle, frente a un solar llamado "de los aburridos" que es un punto de reunión para jugar al dominó, discutir política y, en general "arreglar el mundo". El trío presenta a un sastre, hijo de caribeño y suramericana quien en el vecindario posee la reputación de "jodador de los jodadores". Su nombre es CARMELO y, al igual que los hombres del "solar de los aburridos" sueña con la conquista de Manuela, (COMO TÚ).

Texto: Rubén Blades

Una tarde de abril 1975, Quique Quiñones repleto de recuerdos bebía en una de las mesas del barrio. 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.

Calitolito: Mira vamo' a sentarnos por aquí...

Rafael: Aquí, aquí hay un puesto, fíjate

Calitolito: Mira vale, este, pásame ahí, dos cervecitas bien, bien frías.

Cantinerero: Pues, se van... se van a tener que esperar un momento, pues que estoy ocopao', ¿Cuántas manos cree que tengo yo, pues?

Rafael: El gentío, el gentío que hay aquí.

Calitolito: El retrecherito, ay... te vas a volve' loco.

Quique: Calitolito!!

Calitolito: Mira, allá está el viejo...

Rafael: ¿Quién ta' llamando?

Calitolito: El viejo chico...

Rafael: Ese... tu papá, el... Quiñones. Quique Quiñones.

Calitolito: El autentico Quique Quiñones, mano, si señor.

Quique: Le hiciste el mandao' a tu mamá.

Calitolito: Sí, si como no, chico.

Quique: Le hiciste el mandao' a tu mamá.

Calitolito: Sí, si chico. Mira, mira... te quiero presenta' a un amigo.

Quique: Ah, ¿Cómo está el caballero, ahí? ¡Muy bien!

Rafael: Rafael

Calitolito: ¿A ti no se te parece... conocido a alguien? ¿no tiene un parecido con alguien? Mírale la cara chico, mírale la cara...

Rafael: Rafael Dasilva.

Quique: ¿Ah?

Rafael: Rafael Dasilva.

Quique: ¿Qué DaSilva? ¿El... el hijo de Ramiro?

Calitolito: El mismo, el mismo

Quique: ¿El nieto de Carmelo DaSilva y de Manuela Peré?

Calitolito: El propio y autentico, si señor. ¿Tu sabes que se está casando?

Quique: Y tu abuelo.... ¿ah?

Calitolito: Tremenda hembra se está casando este caballero.

Quique. Ay... tremenda hembra, mi hermano ¿tu sabe' quién era una tremenda hembra? Tu abuela, tu abuela Manuela, esa era tremenda hembra... y tu abuelo Carmelo, era tremendo tipo... tu papá Ramiro, má' o meno'... pero el bravo ahí era tu abuelo, y tu abuela....

Calitolito: ¡Ay Rafael! Comenzó... olvidate, que este viejo se cuenta ahora el cuento completito...

Quique: ¡No, no! que Manuela Peré, eso era un... Mira tu abuelo Carmelo se la pasaba ahí en el solar de los aburridos tirándole besito y haciéndole caritas, y Manuela no le hacía caso a nadie.

Calitolito: Mira viejo, ¿pero de verdad esa era la mujer más bella que tú hayas visto, chico?

Quique: Manuela Peré, la mejor hembra que ha habio' en este barrio...

Manuela (1978)

¡Manuela, qué mujer aquella!

De grandes ojos y cabellos negros largos, y figura de guitarra

¡Qué hay que admirar!

¡Manuela, ay, que hembra tan bella!

De risa coqueta, y de cintura pequeñita y de piernas, ¡criminal!

¡Qué estampa sensual!

En todas partes repetían ese nombre,

Perdían el sueño los hombres ante tanta perfección.

Las otras hembras la miraban y de envidia, preguntaban,

-“¿qué tiene ella que no tenga yo?”-

Pero Manuela,

Como una pantera en cada esquina de aquel barrio iba

Dejando pedacitos de ilusión,

De quién la amó.

Y es que Manuela no tiene problemas.

La juventud grita en su piel,

Solo a la vida ella le es fiel;

No tiene horario ni deber; no tiene penas.

Y cada hombre que la encuentra, admirado, se lamenta,

-“¡Qué no diera por tumbar a la Manuela!”-

-“¡Ay Dios mío, qué no diera por el amor de la Manuela!”-

Ay qué no diera, ay qué no diera yo por tenerla.

Es que le tengo un coco y me carga loco, trastornao' me trae la geva.

Coro: ¡Ay, qué no diera por el amor de Manuela!

Tiene, tiene un caminao' bien rico e' medio lao', con un guille de pantera.

Coro

Yo seré tu domador, bella mujer, mamacita ven paca' pa' enseñarte a ti a quere'.

Coro

De piernas criminal, qué estampa sensual, eeh eah, está linda esa morena.

Coro

Su figura de guitarra quiero tocar, ay compay, esa Manuela buena que está.

Coro

Mira tú, si le tengo un coco, que no me importa que se traiga hasta a la suegra.

Coro

Pero Manuela de qué, Manuela de qué, Manuela de qué, se preguntan toas' las hembras.

Coro

Ay, qué no diera, hasta el cheque e' la quincena.

Coro

En la mañana, por la tarde y, en la noche, en la esquina ese es el tema.

Coro

Pero qué, qué no diera, uey; pero qué, qué no diera eeh, qué no diera yo por ella.

Coro

Quién tuviera un amor como tú, quién tuviera, señores, una nena así tan buena.

Coro

Se acababa para mí toda la pena y todo el problema.

Coro

Ay que Manuela Peré, Manuela Peré, Manuela Peré, es la envidia de las hembras.

Coro

Que me de el papel que le de la gana, pero que me ponga pana a trabaja' en su novela.

Coro

Es que le tengo un coco, y me carga loco trastornao' me trae la geva.

Coro

Acá en el barrio hay una Mora a Manuela es la que adora.

Coro

Trilililu, ay, qué no diera, ay, qué no diera yo por tenerla.

Coro

Carmelo, Parte I (1979)

Alalalalala

Carmelo era en el barrio el guapo mayor,

Respetado como cualquier gran doctor.

El hombre con la llave pa' to' el callejón,

Amo de la esquina, del barrio y del son.

Trabajaba fuerte en la sastrería

Llamada "La Esperanza", de mister García,

Y como todo hombre que en el barrio había

Soñaba con tener a Manuela algún día.

Es que en los sábados de dominó,

Entre los traguitos, los gritos, ¡Ay Dios!,

Era la Manuela el tema obligao'

Después de la política, el box y los daos'.

Como tú (1979)

Hombres: Como tú no saben hablar, no saben reír, no pueden amar.

¡Mira manuela!

Como tú no saben vivir, no saben de amor, no pueden sentir.

¡Oye Manuela!

Carmelo: Como tú no saben reír, no saben hablar, no pueden sentir.

Como tú no saben de amor, no saben besar, no me hacen vivir.

¡Oye Manuela!

Hombres: Como tú no saben hablar, no saben reír, no pueden amar.

Eeh, oye Manuela

Coro: Ven pa' ca' entonces

De toas' las hembras la más buena.

Coro

Se que voy a conquistarte.

Coro

Y to' ese orgullo vo' a quitarte.

Coro

Te vo' a enseñar todo lo bueno.

Coro

Todo lo dulce que es Carmelo.

Coro

Oye la niña si está buena.

Coro: Qué linda es la Manuela

Pero un poquito orgullosa.

Coro

Que se cree que es la gran cosa.

Coro

Pero es más, me quito el nombre.

Coro

Si no soy su primer hombre.
 Coro
 Oye que linda está Manuela.
 Coro

Coro: Ven pa' ca' entonces
 Coro: Que linda es la manuela
 Oye Manuela qué buena,
 Oye Manuela que rica, ven, ven
 Morena ven, morena ven, morena ven, rerere ven
 Oye Manuela ven ahora que te espero
 Ay por mi madre que yo te quiero
 Ven Manuela ven pa' ca'
 Ven manuela llega ya
 Aquí está tu Carmelo

Carmelo, Parte II (1979)

Y a final de cuentas el día llegó
 Y Carmelo DaSilva a Manuela enfrentó;
 Y aguantamos todos la respiración
 Al él declararle a Manuela su amor;
 Y cuentan que Manuela al final lo aceptó
 Pero le puso en claro, como condición
 Que le exigía respeto primero y si no
 Ese era un buen momento pa' decirse adiós.
 Diciembre 17, 1920

La Venus del barrio y el sastre "guapo" se encuentran en la calle y esta vez, Carmelo, lleno de pasión, le declara a manuela su propósito de hacerla suya: ella le contesta que, aunque también le desea, él debe comprender que ella es una persona decente, (YO SOY UNA MUJER), de lo contrario la relación no podrá entablarse. A pesar de que Carmelo no está muy de acuerdo con las razones de Manuela, accede a sus demandas azuzado por el deseo de hacerla suya, y por la confianza de que en el futuro la hará cambiar de idea. Ambos se aceptan y se juran amor para toda la vida.

Quique: Pues si...mira Rafael, entonce'... tu sabe... Carmelo, a Carmelo no le gustó la.. la.. la...la manera de... de... de tu abuela, tu sabe...de Manuela, pero Manuela era muy frega'...

Rafael: ¿Cómo hizo pa' lenvantala' entonce'?

Quique: Porque el era un vivo, pues entonce' el se imaginó, no yo le voy a deci' a esta muje' que si, le voy a deci' a esta muje' que si...

Calitolito: Mira linfático... tráeme tres cervecitas ma'..

Quique: Entonces le digo que si, pero despue' pa' bajo la cambio... porque al fin y al cabo es muje'...y a las mujeres... y a las mujeres tu las puede' cambia'...

Rafael: ¿Y cambió?

Quique: ¡juuuuh!

Yo soy una mujer (1979)

Manuela: Yo soy una mujer, no una cualquiera,
 Y tengo sentimientos y valor.
 Y aunque muchos, muchos machos no lo entiendan
 Yo soy una persona, no un inferior.
 Yo soy una mujer, y a mucho orgullo,
 Y tengo mi razón para vivir. Si te doy mis años buenos,
 Mi amor y mis desvelos,
 Tú tendrás también que hacerlo por mí.
 Carmelo: Manuela, eres mi tesoro.
 Manuela: Carmelo así si te adoro.
 Carmelo: Ten mi amor.

Manuela. Ten mi amor.
 A dúo: ¡Mi cielo! Por un solo camino, mano en mano, tu conmigo;
 Carmelo: Siempre así;
 Manuela: Solo así.
 A dúo: ¡Unidos! Juro que hasta en la muerte no dejaré de quererte:
 Carmelo: Siempre así;
 Manuela: Hasta el fin.
 A dúo: ¡Mi cielo!

Enero 21, 1921

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 “solar de los aburridos” apadrina la unión, y celebran el acontecimiento en casa de los Quiñones.

Quique: Ah, entonces a última hora, sabe,...y si por fin, hombre’, le dijo que sí, tal y cual... entonces, a la semana, a la semana y eso, ya vivían en un cuartito por ahí por la carnicería de... del chino... del chino Chi; y le hicimos un tremendo fiestón mano, aunque nadie pensaba que eso no iba a dura’ mucho, sabe; pero una fiesta es una fiesta, la mejor que este barrio ha visto aquí, la fiesta, tremenda fiesta...

Calitolito: Rafael, esa fiesta... esa fue la fiesta que terminé a golpe limpio ¡no!

Quique: e’...e’ la cosa...

Rafael: ... siempre a sío’ pelia’ a mi gente...

Quique: Tremendo fiestón...

La fiesta (instrumental)

Mayo 17, 1921

Carmelo continúa trabajando en la sastrería “La Esperanza”, y Manuela se dedica a los quehaceres de a casa; está embarazada y contenta pues Carmelo, a pesar de mantener su fama en el barrio, ha ido cambiando sus hábitos callejeros a causa del intenso afecto que ha desarrollado por su concubina y por su deseo de complacerla y no hacer peligrar su unión.

Noviembre 10, 1921

Sábado en la tarde. Mientras Carmelo juega una partida de dominó en el “solar de los aburridos”, le avisan que, ¡por fin! Manuela ha dado a luz. Él sale corriendo hacia el hospital, lleno de emoción por EL NACIMIENTO de su primer hijo al que nombra RAMIRO.

Quique: Bueno, mira... mira ya está bueno de esta’ tomando cerveza, que estoy yendo mucho al baño, ya estoy cansao’ de esa vaina, vamo a pedi’ una botella e’ ron, aquí o algo así... bueno.

Calitolito: Una botellita e’ ron, yo la pago viejo...

Quique: ¿Tú la paga? ¿Tú tiene plata pa’ eso?

Calitolito: ¡Ah pue’ como no!

Quique: Cuidao’ con la casa... e’ la plata e’ tu mamá ah... bueno...

Calitolito: ¡Ah pue’, chico no te preocupes, no te preocupes

Quique: Bueno mira Rafael, déjame seguirte contado las casas...

Calitolito: Ayayay...sigue el cuento Dios mío!

Quique: Resulta...ehhh, resulta que a los nueve meses, nació tu papá Ramiro, y le hicimos la mejor fiesta que se ha hecho en este barrio...

Calitolito: ¡Ah pue’! se entontó el viejo ¿la mejor fiesta no ique’ fue cuando se empataron Manuela y Carmelo?

Quique: No me falte el respeto a mí, que yo se de esta vaina ma’ que uste’ ah... la mejor fiesta que se ha hecho en este barrio.

El nacimiento de Ramiro (1977)

Nació mi niño, mi niño, ¡nuestro niño! ¿quién lo creyera?

Que después de haber andado tanta esquina,

Correteado tanta hembra y enredao’ en mil problemas,

¡lba yo a salir papá! ¡Jajay cara’!

Nació mi niño, mi niño, nuestro niño. ¡Mira que vaina!

Y no me atrevo ni a apretarlo, por temor a lastimarlo;

Estoy tan emocionao' mano, que soy capaz de soltarlo y,
 ¡En este mundo caballeros, no hay nene más bonito!
 ¿Y tú Manuela, como está mi reina bella?
 Que perdiste mucha sangre me contaba aquí el Doctor,
 Vine corriendo con Vavá, Foncho y el Franklyn,
 Me los traje desde el parque, por si aca' una transfusión;
 Es que yo estoy que ni sangre puedo darte,
 Me bebí treinta cervezas y dos botellas de ron por la emoción
 De tanta espera.
 Y cuando crezca; ¿qué será?, ¿qué será?, ¿qué será?, ¿qué será?
 ¿Será acaso un pelotero como Aparicio, o Clemente, ídolo de su gente,
 Y gloria para el béisbol?
 O, a lo mejor, sale un genio en matemáticas, un inventor,
 Un gran sonero, ¡y cuidao' que hasta doctor!
 Y eso sí señor, lo pido en tu nombre:
 Que no me salga marica, que no me salga ladrón
 Que, aunque sé que he hecho mis trampas,
 Trataré de darle todo lo que nunca tuve yo.
 Nació mi niño, mi niño, ¡nuestro niño!, ay cara' ¿quién lo creyera?;
 Mi presión casi revienta, ¡ay, cójalo suave doctor! ¿Qué te pasa? Nombe' je;
 Fueron nueve meses de angustias e incertidumbre y
 Hoy es el momento cumbre; ¡por fin ha empezado el show!
 Coro: ¡Nació mi niño!, abran los balcones, beban rones, rompan lo que quieran que lo pago yo.
 Beban todo lo que quieran y después me traen la cuenta, y si no hay con que pagarla pues veremos que se inventa.
 Coro
 No se si es la borrachera o que es lo que está pasando, pero creo que hasta la ropa del balcón está bailando.
 Coro
 Usen el baño si quieren pero con mucho cuidao', si no hay papel no se quejen, desde ayer está tapao'.
 Coro
 Se ha formado una gran fiesta, todo el barrio está conmigo, como nadie tiene plata, que to' el barrio sea el padrino.
 Coro
 Rompan todo lo que quieran pero cuídenme los muebles, que todavía los debo y el gallego es inclemente.
 Coro
 La cerveza se estás enfriando en la tina ahonde' se lava; la gente sigue llegando; esta rumba no se acaba.
 Siriripare, siriripare, siriripare; ven, ven que ya, ya se está acabando el hielo y esto aquí sigue prendio', esta fiesta no se acaba si no estoy amanecio'.
 Coro
 Febrero 14, 1935
 Para los DaSilva 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.
 Quique: Y cuando es que te vas a casa', eh tú Roberto
 Calitolito: Chico!... Rafael, vale!
 Quique: Rafael...ah Rafael, porque carajo se yo si lo acabo e' conoce', bueno Rafael.
 Rafael: Tamo' en eso, tamo' en eso, pero... las cosas están muy duras ahora...
 Calitolito: Traete ahí un servicio de hielo y un trapito pa' limpia' to' esto...
 Quique: Tan dura ahora?... ante', ante' también, ahora mañana, el pobre siempre está fregao' (Calitolito: Hielo, con hielo y otro vaso...)... mira lo que le pasó a tu mamá y a tu papá...los político' siempre lo mismo...sse! yo pa' mantené' a mis hijo' trabajando como un burro...o sea...en 58 años...me veo bien pa' mi eda', pero trabajando como un animal; si hace 40 ano' cuando tu papá Carmelo nació, tu abuelo

Carmelo y tu abuela Manuela, se la vieron bien difíciles, mi hermano, y es que el pobre siempre está fregao'...sse! tanto es así... ah Rafael, que la canción que cantaba Carmelo cuando nació tu papá, tu papá Ramiro la puedo cantar yo mismo, 50 años más tarde y vaina!

Déjenme reír (Para no llorar) (1972-80)

Desde que nació Ramiro las cosas están más duras que ayer,
Yo lucho y yo trato y no puedo obtener lo que pa' vivir requiero.
Desde que nació Ramiro, le dije a Manuela, -"Esto está cabrón"-,
No veo la manera ni la solución pa' pode' arreglar
El pobre su situación
Si el político ladrón nos entretiene con cuentos
Y estadísticas, diciendo
-"La culpa es de la inflación"-.
Coro: "No se pue' arregla' del pobre la situación
Si el político ladrón nos entretiene con cuentos y estadísticas, diciendo:
-"La culpa es de la inflación"-.
Desde que nació Ramiro las cosas han ido mal en peor,
Yo lucho y yo trato y no hay nada mejor
Y el tiempo sigue pasando.

Cada cuatro años se aparecen, cargando niños por el barrio;
Prometiendo; saludando.
El voto buscando (¡y robando!)
El voto buscando (¡y engañando!).
El voto buscando (¡y robando!)
El voto buscando (¡y engañando!).

Y acaban las elecciones y al mirar las selecciones siempre ves
La misma gente, (ja, ja, ja), ¡sorpresa!
Y el que votó esperanzado, sigue del gancho colgado,
Y el que votó indiferente, (¡Jesús!) cree que milagrosamente
Se arreglará lo dañado, (¡Amén!), y entretanto, ¡caballeros!,
El pobre sigue esperando....
Coro: ¿Y el político qué? -(eso digo yo) ¿y el político qué?;
El voto buscando (¡y robando!)
El voto buscando (¡y engañando!).
El voto buscando (¡y robando!)
El voto buscando (¡y engañando!).

Y el nuevo Presidente, y el nuevo Gabinete hacen mil declaraciones;
La Prensa da mil versiones que enredan más a la gente;
¡Y, de repente!, comienzan las bolas, los bochinches, los rumores;
-"¡Fulanito va pa' fuera!; ¡cambio en las gobernaciones!"-;
¡Y, de pronto!, estalla la burbuja rosa y queda el Gobierno,
Espantado por la noticia que marcha en la calle:
-"Vamos a arregla' esta cosa"-; orden de golpe de estado
Decretan los generales.

-“¡Viva yo!”(Viva yo); “¡Viva yo!” (Viva yo); (tú no, viva yo, y yo, y yo)-.
-“¡Viva yo!”(Viva yo); “¡Viva yo!” (Viva yo); (tú no, viva yo, y yo, y yo)-.
-(y yo, y yo, y yo, y yo, y yo, y yo)-

Desde que nació Ramiro, a la sastrería a nadie veo llegar,
La cosa es ahorrar y no aparentar;
Pues más vale andar feo, que flaco y sin comer, y,

Aunque lo puedo entender sigo yo sin trabajar.
Y mi condición es seguir mi batallar,
Y el tiempo sigo pasando, ¡yo riendo pa' no llorar!

Coro: ¡Déjenme reír, para no llorar;

Déjenme cantar, pa' que la pena no duela tanto!

¡Señores!; para empezar el culpable de mi infierno es el maldito gobierno, que ha resultado incapaz.

Coro

Ahora vuelvo a recordar aquellos días de infancia, en que viví la abundancia de amor de papá y mamá.

Coro

¡Señores!; voy a reír, ay, dízque pa' no llorar, y el tiempo sigue pasando, ¡mi hermano, y no hay pa' papear!

MAESTRA VIDA SEGUNDA PARTE

Epílogo (Instrumental)

Enero 7, 1970

La madrugada de un domingo encuentra a Manuela entre sombras, avanzando hacia la iglesia. Presintiendo que su final se acerca, reza por su salvación, la de Carmelo y la de Ramiro, el hijo que cumple pena de prisión. Con resignado fatalismo aprieta su rosario. Con la plegaria colgando de sus labios, acompañada por los fantasmas sonámbulos de su ayer camina LA DOÑA.

La misma tarde de abril 1975. Aquellas cervezas le dieron paso a una botella de ron y luego a una botella más. Quique Quiñones acompañado por su hijo Calitolito sigue borracho de nostalgia. En la mesa también está Rafael Dasilva, hijo de Ramiro y nieto de Carmelo y Manuela. La historia es como una letanía, es la misma de siempre. Por eso, la música tan solo sigue siendo un pretexto.

Quique: Tu sabe, Rafael...tu, tu papá Ramiro desapareció, sabe...se perdió, entonces'...eh, Carmelo y Manuela imagínate toavía' estaban junto' sabe...estaban junto a pesar de que nadie pensó, nadie pensó que iban a dura' tanto junto'... el que, el que se perdió fue tu papá sabe, el que se perdió fue tu papá Ramiro, entonces tu abuelo estaba triste tu sabe y, y apenao', por, porque, mucha gente no sabía porque tu papá no estaba por el barrio ya, yo si sabía, tu papá esta preso, sabe...y a Carmelo le daba mucha pena y eso y... y por eso no, y por eso no, no salía casi ya nunca del apartamento y, tu sabe...cosa que yo no, no me olvidaré jama' no... era cuando...era ve' a tu abuela no...que a mi me mandaban a compra' pan, a mi me mandaban a compra' el pan por la madrugá' y yo bajaba y veía a tu abuelita, Manuela' pa' la iglesia toas' las madrugá'; y también me acuerdo cuando mi papá Vavá, Vavá Quiñones, llegaba y me llevaba a visita' a tu abuelo, a Carmelo, sabe...y despue' que Manuela...despue' que Manuela se murió, Carmelo ya no le interesaba vivir, sabe, un tipo muy jodido tu abuelo y... y quedo siempre preguntando que si habíamos visto a Ramiro, siempre preguntando por tu papá y tu papá nunca se apareció, con... sabe, o se que, yo no sé a mi nunca... te voa' a se' franco contigo, no...perate', perate...te vo... te voy... yo te voa' a decí' una vaina a ti que...que a mi nunca me gustó tu papá sabe, tu papá Ramiro ee... muy diferente a tu abuelo, tu abuelo era, era un tipo, tu papá ombe', tu papá era muy raro...en nada en que regreso a la cuestión de la, del velorio y, y al...y al entierro llegó tarde, tu sabe...eh tu sabe, yo no se era un tipo muy, muy, muy diferente a tu abuelo...

Manuela, Después.... (La Doña) (1971)

Ya pasada de setenta y encorvada por los años camina la doña.

Lleva rumbo de la iglesia. Cuelga en su mano un rosario

Y en los labios, la plegaria que repite día a día:

-“¡Ayúdame Ña María en estos últimos años!”-

El ayer atrás quedó y el sueño aquel en la piel se le arrugó.

Y va pasando Manuela, y hoy, ¡cuán doloroso es su andar!

Su amiga la madrugada la acompaña en su penar.

Pasa vestida de negro. Yo la contemplo en silencio

Y pienso en las cosas que aún espero.

Y al escuchar su plegaria, por dentro sentí algo extraño.

-“¡Ayúdame Ña María en estos últimos años!”-

Lleva rumbo pa' la iglesia, cuelga en su mano un rosario.

Coro: -“¡Ayúdame Ña María en estos últimos años!”-

En los labios la plegaria que repite día a día.

Coro

Esa doña que va en negro, es mi abuelita pasando.

Coro

Y tuve un presentimiento, por dentro sentí algo extraño.

Coro

La piel, la piel, la piel, la piel; arrugado el sueño de un ayer lleno de engaño.

Coro

Madruga', campana y doña, rosario y cantar de gallo.

Coro

Ya pasada de setenta, la señora va pasando.

Coro

¡Ay!, que destino caballeros, llegar a viejo llorando.

Coro

Va caminando la doña encorvada por los años.

Coro

Entre sombras y fantasmas la Manuela va rezando.

Coro

Ya pasada de setenta y encorvada por los años.

Coro: -“¡Ayúdame Ña María en estos últimos años!”-

Lleva rumbo pa' la iglesia y la plegaria va en los labios.

Coro

Madruga', madrugá', madrugá', campana y doña, rosario y cantar de gallo.

Coro

Que destino caballeros llegar a vejejo llorando.

Coro

Avanzando entre las sombras, la señora va pasando.

Coro

Yo, yo, yo, yo parado allá en la esquina, ¡ay!, me le quedo mirando.

Coro

Y tuve un presentimiento, por dentro sentí algo extraño.

Coro

¡Ay! Manuela de la noche, yo comprendo tu quebranto.

Coro

Pasa vestida de negro, señores, cuelga en su mano un rosario.

Coro

Y en los labios la plegaria que repite día a día.

Coro

Febrero 14, 1970

Muere Manuela.

Mayo 15, 1970

En medio de la total soledad de su vejez, EL VIEJO DaSILVA se lamenta del “hipócrita respeto” con que se le trata. Ni el hijo en el cual tantas esperanzas pusiese le visita luego de salir de la prisión. Solo en su cuarto, piensa en los días cuando era “el jodador de los jodadores”; en el amor intenso que compartió con Manuela; en la unión que mantuvieron contra todos los pronósticos.

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.

Carmelo, después.... (El viejo DaSilva) (1976)

-“¡Qué viejo se ha puesto el sol!”- Pensaba el viejo DaSilva,

Recostado en su sillón, despierto y soñando a ratos.

Contemplando los recuerdos entre el humo del tabaco,
 En su humilde habitación de mobiliario barato.
 -"De Ramiro no se nada; ni una carta he recibido, y
 Aunque se que es el destino que todos los hijos partan,
 No se como olvidan tantos sacrificios compartidos y se van
 Buscando caminos cuando el viejo no hace falta.
 No hay cortesía o derecho para aquel que llega a viejo;
 Se nos trata desde lejos, con hipócrita respeto.
 No me quieren dar trabajo, no me quiero mendigando.
 Con el seguro social, ¡je no niño!, pa' vivir de vaina alcanzo y
 Entre estas cuatro paredes presiento la muerte llegando.
 Y entre estas cuatro paredes presiento la muerte llegando"-.
 ¡ah aje aeh, aje aje ay ay ombe'!
 ¡eh aje aeh, aje aje ay ay ombe'!
 ¡ay ombe'!
 -"¡Qué vieja que está la tarde!"- Pensaba el viejo DaSilva,
 Mirando las golondrinas desde la banca del parque.
 -"A veces pa' levantarme necesito que me ayuden,
 Y aunque avergonzado estuve, doy las gracias y camino,
 ¡Oiga! Y cuanto perro que me encuentro la quiere coger conmigo;
 Y cuanto perro me encuentro la quiere coger conmigo.
 Manuela, si tú vivieras, quizás tendría una esperanza;
 ¡Ay! Manuela, si tú vivieras, quizás tendría una esperanza, pero
 Estoy solo mi vieja, y esta espera cansa;
 Es que estoy solo mi vieja; solo esperar cansa"-.
 ¡eh aje aje, aje aje ay ay ombe'!
 ¡eh aje aje, aje aje ay ay ombe'!
 ¡ay ombe'!
 -"¡Qué vieja que está la noche!"- Pensaba el viejo DaSilva,
 Y apretaba el viejo anillo que Manuela le dejara;
 Y apretaba el viejo anillo que manuela le dejara.
 Y allí mismo lo encontraron, en aquel sillón sentado, ¡Muerto!,
 Entre el polvo y los recuerdos, mariposas del pasado.
 Y por mucho que trataron, su mano abrir no pudieron;
 Y por mucho que trataron, su mano abrir no pudieron.
 Dios te bendiga Carmelo; a Manuela y a los viejos.
 Dios te bendiga Carmelo; a Manuela y a los viejos.
 A dúo: Juro que hasta en la muerte no dejaré de quererte:
 Carmelo: Siempre así;
 Manuela: Hasta el fin.
 A dúo: ¡Mi cielo!

Mayo 17, 1970

En la casa de Quique Quiñones, hijo de Vavá, miembros sobrevivientes de la vieja guardia del "solar de los aburridos", sus descendientes y otros residentes del barrio, llegan a presentar sus respetos al difunto Carmelo durante EL VELORIO, y a dar el pésame a Ramiro quien luego de una prolongada ausencia reaparece por el vecindario a raíz de la muerte de su padre. Durante la reunión, entre tragos, interpretan la melodía que Carmelo gustaba silbar. Luego de la velada, (que degenera casi en fiesta) se retiran a sus hogares.

El velorio (instrumental)

Mayo 19, 1970

Ramiro, borracho la noche anterior en el velorio de Carmelo, llega tarde y amanecido a la oficina de Bienes Raíces donde trabaja como mensajero. Cuando pide permiso para salir más temprano de su turno, el patrón no cree en su explicación y le reclama su tardanza y su aliento alcohólico, rehusándose a

concederle el permiso. En consecuencia, por su falta de carácter, llega tarde a EL ENTIERRO de su padre. Una vez frente a la tumba de Carmelo, Ramiro se enfrenta súbitamente a su propia mortalidad y al excesivo egoísmo que ha practicado hacia los demás. Agobiado por los recuerdos, sus sentimientos de culpa y por la terrible realidad del momento, finalmente llora y lamenta las desapariciones de Manuela y Carmelo.

El entierro (1969)

El patrón negó el permiso y el día más largo se hizo para Ramiro:

Cuando llegó, ya la tierra había cumplido.

Se fue Carmelo DaSilva, de la misma forma absurda como había venido.

Se fue haciendo mil preguntas, sin encontrar las respuestas,

Y Ramiro ante su tumba, luna y noche, sol y día, escuchaba

Voces viejas murmurar que lo sentían, sin el poder entender

En el fondo qué decían;

La rabia no lo dejaba entender en el fondo, qué sabían.

Y el cielo se resbaló sobre el camposanto;

La tarde se confundió con cemento blanco.

No supo por cuanto tiempo estuvo llorando.

No supo por cuanto tiempo estuvo llorando.

Antes de salir Ramiro del cementerio,

El enterrador y el cura fueron sonriendo. Dijeron:

-“Eh, señor, disculpe, disculpe, pero... ¿quién paga este entierro?

¿Quién es el que paga los chavos de la palea', ésta?

Dijeron: -“Señor, disculpe ¿quién paga esta vaina? ¿quién paga este entierro?”-.

¡aje ya gombe'!

¡aje ya gombe'!

¡aje ya gombe' eeh!

¡aje ya gombe'!

La noche llegó de pronto, como huyendo.

Le fueron prendiendo huecos en el pueblo.

Ramiro durmió soñando con carros nuevos.

Ramiro durmió soñando con senos viejos.

¡aje ya gombe' eh!

¡aje ya gombe' eh!

¡aje ya gombe'!

Coro: “¡ay, papá y mamá, si los tuviera en vida, cuantas cosas les dijera!... ¡cuantas cosas cambiarían!”

Coro: “¡ay, papá y mamá, si los tuviera en vida, cuantas cosas les dijera!... ¡cuantas cosas cambiarían!”

Mayo 20, 1970

Tarde en la noche, Ramiro DaSilva regresa al barrio y recorre sus calles. En el antiguo “solar de los aburridos” han construido, una casa de apartamentos y una carpa circense donde se dan cita políticos y predicadores religiosos, según la ocasión. Ramiro, deprimido por los acontecimientos, llega hasta la esquina del solar, donde su padre celebrase su nacimiento 48 años atrás y, como en un renacer, canta sus experiencias a la barriada que duerme (MAESTRA VIDA). Al regresar a la motocicleta que le llevará de vuelta al caserío “El Progreso” donde ahora residen, escucha voces aguardentosas y desafinadas que brotan de alguna parte donde celebran un bautizo en el barrio cantando, “hay que vivir...”. Ramiro pasea la mirada a su alrededor, se pone su casco, sube a su motocicleta y se va para el carajo.

Maestra vida (1979)

(Todos los hechos lo condenaban.

Las anécdotas y los recuerdos hablaban mal de él.

Con los ojos enterrados en el piso,

Sufriendo las malas jugadas de su existencia,

Ramiro recorrió las calles del barrio;

La misma esquina con su mismo olor.

Todos los hechos lo condenaban.

Sin embargo, nadie hablaba de su soledad;

De aquellos años en la cárcel;
 De las cosas que hizo y dejó de hacer;
 De su eterna mala suerte.
 Parado en la esquina,
 Ramiro respondió las preguntas que jamás le hicieron.
 Después de todo, su único premio era la vejez;
 La misma recompensa que recibió su padre Carmelo;
 La misma recompensa que de seguro recibiría su hijo Rafael.
 Es una noche de mayo de 1970.
 Ramiro sigue en la esquina, solo como siempre).
 A tu escuela llegué, sin entender porqué llegaba.
 En tus salones encuentro mil caminos y encrucijadas,
 Y aprendo mucho. Y no aprendo nada.
 Coro: ¡Maestra vida, camará! ¡te da y te quita, y te quita y te da!
 ¡Maestra vida, camará! ¡te da y te quita, y te quita y te da!
 Paso por días de sol, luz y de aguaceros,
 Paso por noches de tinieblas y de lunas;
 Paso afirmando, paso negando, paso con dudas,
 Entre risas y amarguras, buscando el porqué y el cuándo.
 Coro: ¡Maestra vida, camará! ¡te da y te quita, y te quita y te da!
 Coro
 Maestra vida de justicias e injusticias, de bondades y malicias,
 Aún no alcanzo a comprenderte.
 Maestra vida, que según o no perdona.
 Voy buscando entre tus horas el espejo de los tiempos
 Para ver tus sentimientos y así comprender tus cosas.
 Y vi espinas y vi rosas. Vi morir seres queridos, vi bellezas.
 Fui testigo de maldades y de guerras.
 Vi lo bueno de la tierra, y vi el hambre y la miseria y,
 Entre el drama y la comedia avancé entre agua y fuego.
 Y en Dios me acuerdo primero solo en trance de morirme, o
 A veces cuando estoy triste, más nunca si estoy contento.
 No dura agradecimiento pa' aquel que nos da la mano,
 Tan pronto nos sale el clavo, se olvida to' el sufrimiento.
 Y tengo amigos, conocidos y enemigos, amores que me han querido
 Y rostros que niegan verme.
 Me encontré frente a la Muerte y en sus ojos vi el sentido,
 Y con el miedo conmigo, así yo aprendí a quererte.
 Y hoy se que nada es seguro, ya que todo es pasajero,
 La Muerte es el mensajero que con la última hora viene y
 El tiempo no se detiene, ni por amor ni dinero.
 La Muerte es el mensajero que con la última hora viene y
 El tiempo no se detiene, ni por amor ni dinero.
 ¡Carmelo!
 ¡Carmelo!
 Maestra vida, me voy persiguiendo al tiempo,
 A ver si encuentro respuestas antes de la hora en que yo muera.
 Aunque me estoy resignando a esta fatal realidad:
 Coro: ¡Maestra vida, camará! ¡te da y te quita, y te quita y te da!
 Coro
 Coro: ¡te da y te quita, y te quita y te da!
 Coro
 Ay, maestra vida camará.
 Coro
 Pero te da, te quita, te quita y te da.
 Coro

Oye, cuando tú menos lo esperas.
 Coro
 Va la sorpresa camará.
 Coro
 Y el tiempo, mira, no se detiene.
 Coro
 Ni por amor, ni por dinero.
 Coro
 La Muerte, compa, la Muerte es el mensajero.
 Coro
 Que, que, que, que con, que, que, que, que con la última hora viene.
 Coro
 Cuando se murió Carmelo.
 Coro
 Sentí un dolor tan profundo.
 Coro
 Que no hallo nada en el mundo.
 Coro
 Con que poder consolarme.
 Coro
 Coro
 ¡Carmelo!
 ¡Carmelo!
 Hay que vivir pese a los problemas hay que vivir
 Una vez se llore hay que seguir
 Porque solo se vive una vez amigo.
 Hay que vivir, para seguir viviendo hay que entender
 Que no importa el como, sino el hacer
 Porque hay que dar para recibir

.....

Nota final:

Ramiro DaSilva y su esposa de hecho, Virginia Ocasio, perdieron la vida el día martes 4 de julio de 1973 abaleados por efectivos policiales que efectuaban una operación de desahucio en el caserío denominado "El Progreso", en terrenos de propiedad del Licenciado Fulano de Tal, senador millonario del partido "Rebúscate como puedas", actualmente en el Poder.

Les sobreviven sus hijos Rafael, Naima, Pablo, el hambre, la miseria y la Esperanza.

ÓPERA DO MALANDRO

O presente roteiro encontra-se reproduzido no LP Ópera do malandro com a maioria das canções da peça gravado em 1979 e no Cd de mesmo título remasterizado em 1993.

Pequeno roteiro introduzindo as canções: estamos no Rio de Janeiro dos anos 40. O comerciante Fernandes de Duran e sua mulher, Vitória Régia, exploram uma cadeia de bordéis na Lapa, empregando centenas de mulheres. O casal tem uma filha, Teresinha de Jesus que é criada e envernizada com todos os requisitos para arranjar um casamento vantajoso. O chefe de polícia, o inspetor Chaves, controla a moral e os bons costumes da cidade e, por coincidência, aceita presentes e gratificações de Duran. E o contrabandista Max Overseas chefia uma quadrilha que age por aí, sem maiores embaraços, até que essas figuras se cruzam e a historinha dá no que dá.

1) Antes de abrir o pano, o produtor do espetáculo apresenta ao público o autor dessa ópera, um malandro chamado João Alegre. Vestido a caráter, João canta um samba que descreve a longa trajetória de uma pequena malandragem.

O malandro

O malandro/Na dureza
 Senta à mesa/Do café
 Bebe um gole/De cachaça
 Acha graça/E dá no pé

O garçom/No prejuízo
 Sem sorriso/Sem freguês
 De passagem/Pela caixa
 Dá uma baixa/No português
 O galego/Acha estranho
 Que o seu ganho/Tá um horror
 Pega o lápis/Soma os canos
 Passa os danos/Pro distribuidor
 Mas o frete/Vê que ao todo
 Há engodo/Nos papéis
 E pra cima/Do alambique
 Dá um trambique/De cem mil réis
 O usineiro/Nessa luta
 Grita (ponte que partiu)
 Não é idiota/Trunca a nota
 Lesa o Banco/Do Brasil
 Nosso banco/Tá cotado
 No mercado/Exterior
 Então taxa/A cachaça
 A um preço/Assustador
 Mas os ianques/Com seus tanques
 Têm bem mais o/Que fazer
 E proíbem/Os soldados
 Aliados/De beber
 A cachaça/Tá parada
 Rejeitada/No barril
 O alambique/Tem chilique
 Contra o Banco/Do Brasil
 O usineiro/Faz barulho
 Com orgulho/De produtor
 Mas a sua/Raiva cega
 Descarrega/No carregador
 Este chega/Pro galego
 Nega arreglo/Cobra mais
 A cachaça/Tá de graça
 Mas o frete/Como é que faz?
 O galego/Tá apertado
 Pro seu lado/Não tá bom
 Então deixa/Congelada
 A mesada/Do garçon
 O garçon vê/Um malandro
 Sai gritando/Pega ladrão
 E o malandro/Autuado
 É julgado e condenado culpado
 Pela situação

2) Fernandes de Duran, cidadão zeloso da lei, todas as manhãs exercita seu hino, dura advertência aos contraventores do mundo inteiro.

Hino de Duran

Se tu falas muitas palavras sutis
 E gostas de senhas, sussurros, ardis
 A lei tem ouvidos pra te delatar
 Nas pedras do teu próprio lar
 Se trazes no bolso a contravenção
 Muambas, baganas e nem um tostão

A lei te vigia, bandido infeliz
 Com seus olhos de raio-x
 Se vives nas sombras, freqüentas porões
 Se tramas assaltos ou revoluções
 A lei te procura amanhã de manhã
 Com seu faro de dobermann
 E se definitivamente a sociedade só te tem
 Desprezo e horror
 E mesmo nas galeras és nocivo
 És um estorvo, és um tumor
 A lei fecha o livro, te pregam na cruz
 Depois chamam os urubus
 Se pensas que burlas as normas penais
 Insuflas, agitas e gritas demais
 A lei logo vai te abraçar, infrator
 Com seus braços de estivador
 Se pensas que pensas (etc.)

3) A experiente Vitória Régia Fernandes de Duran é responsável pela educação moral e física das profissionais admitidas pelo marido. Aqui ela fornece algumas noções básicas a uma recém-contratada.

Viver do amor

Pra se viver do amor
 Há que esquecer o amor
 Há que se amar
 Sem amar
 Sem prazer
 E com despertador
 - como um funcionário
 Há que penar no amor
 Pra se ganhar no amor
 Há que apanhar
 E sangrar
 E suar
 Como um trabalhador
 Ai, o amor
 Jamais foi um sonho
 O amor, eu bem sei
 Já provei
 E é um veneno medonho
 É por isso que se há de entender
 Que o amor não é um ócio
 E compreender
 Que o amor não é um vício
 O amor é sacrifício
 O amor é sacerdócio
 Amar
 É iluminar a dor
 - como um missionário

4) Infelizmente, Duran e Vitória ficam sabendo que Teresinha, a filha única, a princesinha do lar, fugiu do lar para se casar com o estelionatário, muambeiro e inimigo público nº 1, Max Overseas. Daí o casal amaldiçoa a filha com uma canção denaturada.

Uma canção desnaturada

Por que crescestes, curuminha
 Assim depressa, e estabanada

Saíste maquilada
 Dentro do meu vestido
 Se fosse permitido
 Eu revertia o tempo
 Pra reviver a tempo
 De poder
 Te ver, as pernas bambas, curuminha
 Batendo com a moleira
 Te emporcalhando inteira
 E eu te negar meu colo
 Recuperar as noites, curuminha
 Que atravessasse em claro
 Ignorar teu choro
 E só cuidar de mim
 Deixar-te arder em febre, curuminha
 Cinquenta graus, tossir, bater o queixo
 Vestir-te com desleixo
 Tratar uma ama-seca
 Quebrar tua boneca, curuminha
 Raspar os teus cabelos
 E ir te exibindo pelos
 Botequins
 Tornar azeite o leite
 Do peito que mirraste
 No chão que engatinhaste, salpicar
 Mil cacos de vidro
 Pelo cordão perdido
 Te recolher pra sempre
 À escuridão do ventre, curuminha
 De onde não deverias
 Nunca ter saído

5) O casamento de Teresinha com Max será celebrado no esconderijo do contrabandista. Enquanto o padrinho não chega, Max apresenta a noiva a seus subordinados que, nas horas vagas, também são compositores. Chegaram mesmo a participar do último Festival de Presidiários de Ilha Grande. E agora dedicam uma canção inédita a Teresinha.

Tango do covil

Ai, quem me dera ser cantor
 Quem dera ser tenor
 Quem sabe ter a voz
 Igual aos rouxinóis
 Igual ao trovador
 Que canta os arrebóis
 Pra te dizer gentil
 Bem-vinda
 Deixa eu cantar tua beleza
 Tu és a mais linda princesa
 Aqui deste covil
 Ai, quem me dera ser doutor
 Formado em Salvador
 Ter um diploma, anel
 E voz de bacharel
 Fazer em teu louvor
 Discursos a granel
 Pra te dizer gentil

Bem-vinda
 Tu és a dama mais formosa
 E, ousou dizer a mais gostosa
 Aqui deste covil
 Ai, quem dera ser garçom
 Ter um sapato bom
 Quem sabe até talvez
 Ser um garçom francês
 Falar de champinhom
 Falar de molho inglês
 Pra te dizer gentil

Bem-vinda
 És tão graciosa e tão miúda
 Tu és a dama mais tesuda
 Aqui deste covil
 Ai, quem me dera ser Gardel
 Tenor e bacharel
 Francês e rouxinol
 Doutor em champinhom
 Garçom em Salvador
 E locutor de futebol
 Pra te dizer febril

Bem-vinda
 Tua beleza é quase um crime
 Tu és a bunda mais sublime
 Aqui deste covil

6) Quando finalmente aparece o padrinho, os convidados de Max saem correndo. É que se trata do inspetor Chaves, o famigerado Tigrão, o chefe de polícia que, pelo que se vê, é amigo de infância de Max.

Doze anos

Ai, que saudades que eu tenho
 Dos meus doze anos
 Que saudade ingrata
 Dar banda por aí
 Fazendo grandes planos
 E chutando lata
 Trocando figurinha
 Matando passarinho
 Colecionando minhoca
 Jogando muito botão
 Rodopiando pião
 Fazendo troca-troca
 Ai, que saudades que eu tenho
 Duma travessura
 O futebol de rua
 Sair pulando muro
 Olhando fechadura
 E vendo mulher nua
 Comendo fruta no pé
 Chupando picolé
 Pé-de-moleque, paçoca
 E, disputando troféu
 Guerra de pipa no céu
 Concurso de piroca

7) Terminada a cerimônia os recém-casados cantam.

O casamento dos pequenos burgueses

Ele faz o noivo correto
 Ela faz que quase desmaia
 Vão viver sob o mesmo teto
 Até que a casa caia
 Até que a casa caia
 Ele é o empregado discreto
 Ela engoma o seu colarinho
 Vão viver sob o mesmo teto
 Até explodir o ninho
 Até explodir o ninho
 Ele faz o macho irrequieto
 Ela faz crianças de monte
 Vão viver sob o mesmo teto
 Até secar a fonte
 Até secar a fonte
 Ele é o funcionário completo
 Ela aprende a fazer suspiros
 Vão viver sob o mesmo teto
 Até trocaram tiros
 Até trocaram tiros
 Ele tem um caso secreto
 Ela diz que não sai dos trilhos
 Vão viver sob o mesmo teto
 Até casarem os filhos
 Até casarem os filhos
 Ele fala de cianureto
 Ela sonha com formicida
 Vão viver sob o mesmo teto
 Até que alguém decida
 Até que alguém decida
 Ele tem um velho projeto
 Ela tem um monte de estrias
 Vão viver sob o mesmo teto
 Até o fim dos dias
 Até o fim dos dias
 Ele às vezes cede um afeto
 Ela só se despe no escuro
 Vão viver sob o mesmo teto
 Até um breve futuro
 Até um breve futuro
 Ela esquenta a papa do neto
 Ele quase que fez fortuna
 Vão viver sob o mesmo teto
 Até que a morte os una
 Até que a morte os una

8) Quando Duran descobre que o inspetor Chaves, seu velho devedor, é o padrinho de casamento e melhor amigo do inimigo nº 1, ameaça armar um escândalo fatal para a reputação de um chefe de polícia. Conhecedor do caráter de Chaves, não tem dúvida de que, a ser demitido do emprego público, ele vai preferir renunciar à amizade de Max Overseas. E eliminar sumariamente o ex-amigo. É o que Teresinha escuta, entre outras delicadezas, quando passa na casa dos pais para apanhar uns trecos. E, interpelada pela mãe sobre os motivos que a levaram a casamento tão desastroso, sai-se com uma resposta mais desastrosa ainda: casou-se por amor.

Teresinha

O primeiro me chegou
 Como quem vem do florista
 Trouxe um bicho de pelúcia
 Trouxe um broche de ametista
 Me contou suas viagens
 E as vantagens que ele tinha
 Me mostrou o seu relógio
 Me chamava de rainha
 Me encontrou tão desarmada
 Que tocou meu coração
 Mas não me negava nada
 E, assustada, eu disse não
 O segundo me chegou
 Como quem chega do bar
 Trouxe um litro de aguardente
 Tão amarga de tragar
 Indagou o meu passado
 E cheirou minha comida
 Vasculhou minha gaveta
 Me chamava de perdida
 Me encontrou tão desarmada
 Que arranhou meu coração
 Mas não me entregava nada
 E, assustada, eu disse não
 O terceiro me chegou
 Como quem chega do nada
 Ele não me trouxe nada
 Também nada perguntou
 Mal sei como ele se chama
 Mas entendo o que ele quer
 Se deitou na minha cama
 E me chama de mulher
 Foi chegando sorrateiro
 E antes que eu dissesse não
 Se instalou feito um posseiro
 Dentro do meu coração

9) O autor da peça, João Alegre, volta ao palco e pede licença para se autohomenagear.

Homenagem ao malandro

Eu fui fazer um samba em homenagem
 À nata da malandragem
 Que conheço de outros carnavais
 Eu fui à Lapa e perdi a viagem
 Que aquela tal malandragem
 Não existe mais
 Agora já não é normal
 O que dá de malandro regular, profissional
 Malandro com aparato de malandro oficial
 Malandro candidato a malandro federal
 Malandro com retrato na coluna social
 Malandro com contrato, com gravata e capital
 Que nunca se dá mal
 Mas o malandro pra valer
 - não espalha
 Aposentou a navalha
 Tem mulher e filho e tralha e tal

Dizem as más línguas que ele até trabalha
Mora lá longe e chacoalha
Num trem da Central

10) Teresinha diz a Max que o Tigrão virá prendê-lo, sob pressão de Duran. Promete cuidar dos negócios enquanto ele tira umas férias. E é num bordel do próprio Duran que Max vai procurar refúgio. Max goza de excelente prestígio entre as raparigas de Duran. Como a Mimi Bibelô, por exemplo, que o recebe cantando com falso desdém.

Folhetim

Se acaso me quiseses
Sou dessas mulheres
Que só dizem sim
Por uma coisa à toa
Uma noitada boa
Um cinema, um botequim
E, se tiveres renda
Aceito uma prenda
Qualquer coisa assim
Como uma pedra falsa
Um sonho de valsa
Ou um corte de cetim
E eu te farei as vontades
Direi meias verdades
Sempre à meia luz
E te farei, vaidoso, supor
Que és o maior e que me possuis
Mas na manhã seguinte
Não conta até vinte
Te afasta de mim
Pois já não vales nada
És página virada
Descartada do meu folhetim

11) Mas o prestígio de Max não impede que essas mulheres aceitem ordens superiores. Duran induziu-as a participar de uma passeata estrondosa, e elas estão preparando cartazes com o seguinte poema: abaixo a corrupção! Max e Chaves na prisão!” Max tenta comprá-las com promessas mirabolantes. E brinda as meninas com meias de náilon, última novidade do mundo civilizado. É a festa.

Ai, se eles me pegam agora

Ai, se mamãe me pega agora
De anágua e de combinação
Será que ela me leva embora
Ou não
Será que vai ficar sentida
Será que vai me dar razão
Chorar sua vida vivida
Em vão
Será que faz mil caras feias
Será que vai passar carão
Será que calça as minhas meias
E sai deslizando
Pelo salão
Eu quero que mamãe me veja
Pintando a boca em coração
Será que vai morrer de inveja
Ou não

Ai, se papai me pega agora
 Abrindo o último botão
 Será que ele me leva embora
 Ou não
 Será que fica enfurecido
 Será que vai me dar razão
 Chorar o seu tempo vivido
 Em vão
 Será que ele me trata a tapa
 E me sapeca um pescoço
 Ou abre um cabaré na Lapa
 E aí me contrata
 Como atração
 Será que me põe de castigo
 Será que ele me estende a mão
 Será que o pai dança comigo
 Ou não

12) Talvez alertado por algum alcagüete, o inspetor Chaves, seguido de Dona Vitória, entra no bordel e prende Max. Dona Vitória faz questão de exhibir os cartazes da passeata, para que o Tigrão fique ciente de que lhe convém executar a tarefa até o fim. Max está abandonado. Seus próprios comparsas, despedidos pela nova patroa – a executivíssima Teresinha Overseas – estão às ordens de Duran para a eventualidade de se concretizar a passeata. Alguém comenta que aquilo é uma traição a Max. Mas a opinião geral, entre a arraia-miúda, é a de que patrão é tudo igual. E o patrão agora é Duran.

Se eu fosse o teu patrão

Eu te adivinhava
 E te cobiçava
 E te arrematava em leilão
 Te ferrava a boca, morena
 Se eu fosse o teu patrão
 Ai, eu te tratava
 Como uma escrava
 Ai, eu não te dava perdão
 Te rasgava a roupa, morena
 Se eu fosse o teu patrão
 Eu te encarcerava
 Te acorrentava
 Te atava ao pé do fogão
 Não te dava sopa, morena
 Se eu fosse o teu patrão
 Eu te encurralava
 Te dominava
 Te violava no chão
 Te deixava rota, morena
 Se eu fosse o teu patrão
 Quando tu quebrava
 E tu desmontava
 E tu não prestava mais, não
 Eu comprava outra morena
 Se eu fosse o teu patrão
 Pois eu te pagava direito
 Soldo de cidadão
 Punha uma medalha em teu peito
 Se eu fosse o teu patrão
 O tempo passava sereno

E sem reclamação
 Tu nem reparava, moreno
 Na tua maldição
 E tu só pegava veneno
 Beijando a minha mão
 Ódio te brotava, moreno
 Ódio do teu irmão
 Teu filho pegava gangrena
 Raiva, peste e sezão
 Cólera na tua morena
 E tu não chiava não
 Eu te dava café pequeno
 E manteiga no pão
 Depois te afagava, moreno
 Como se afaga um cão
 Eu sempre te dava esperança
 De um futuro bão
 Tu me idolatrava, criança
 Se eu fosse o teu patrão

13) Com a prisão de Max, o inspetor Chaves vai pedir a Duran que suspenda a passeata. Mas Duran ainda não está satisfeito. Ele quer ver Teresinha viúva, urgentemente. Enquanto isso, a filha do Tigrão, Lúcia Chaves, visita Max na cadeia. Lúcia, para Max, é como se fosse uma sobrinha. Lúcia é um velho xodó de Max que, aliás, cansou de carregá-la no colo, ou por outra, Lúcia é bastante íntima de Max e por sinal está esperando um filho dele. Max promete levá-la ao altar e ao cartório, pretendendo mesmo passar a lua-de-mel em Hollywood, desde que ela o liberte. Lúcia está quase cedendo quando entra Teresinha. Lúcia e Teresinha não se dão bem.

O meu amor

O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 E que me deixa louca
 Quando me beija a boca
 A minha pele toda fica arrepiada
 E me beija com calma e fundo
 Até minh'alma se sentir beijada, ai
 O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 Que rouba os meus sentidos
 Viola os meus ouvidos
 Com tantos segredos lindos e indecentes
 Depois brinca comigo
 Ri do meu umbigo
 E me crava os dentes, ai
 Eu sou sua menina, viu?
 E ele é o meu rapaz
 Meu corpo é testemunha
 Do bem que ele me faz
 O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu
 De me deixar maluca
 Quando me roça a nuca
 E quase me machuca com a barba malfeita
 E de pousar as coxas entre as minhas coxas
 Quando ele se deita, ai
 O meu amor
 Tem um jeito manso que é só seu

De me fazer rodeios
 De me beijar os seios
 Me beijar o ventre
 E me deixar em brasa
 Desfruta do meu corpo
 Como se o meu corpo fosse a sua casa, ai
 Eu sou sua menina, viu?
 E ele é o meu rapaz
 Meu corpo é testemunha
 Do bem que ele me faz

14) Teresinha é enxotada e Lúcia não resiste a Max. Solto, Max dá-lhe um beijo e some. Tigrão tem uma crise de nervos, manda revirar a cidade, mas não encontra Max. Vai à casa dos Duran que estão igualmente enfurecidos. Com a fuga de Max, a passeata sai mesmo e o inspetor estará arruinado. A não ser que por milagre...É quando surge Genival um funcionário de Max, passador de perfumes, jóias, sedas e cristais. Genival às vezes também se chama Geni e gosta de trocar confidências com Dona Vitória. Rápida, Vitória pergunta pelo paradeiro de Max. Geni quer tomar um conhaque. Duran insiste em saber de Max. O chefe de polícia implora, aos prantos. Falta uma hora para sair a passeata, mas Geni não tem pressa. Exige recompensa, com juros, por várias informações anteriores. Pede outro conhaque e vai cobrando o que quer. É atendido em tudo. Enfim, o clima está maravilhoso para fazer um swozinho. E, para desespero de seus ouvintes, canta uma história que não acaba mais.

Geni e o Zepelim

De tudo que é nego torto
 Do mangue e do cais do porto
 Ela já foi namorada
 O seu corpo é dos errantes
 Dos cegos, dos retirantes
 É de quem não tem mais na
 Dá-se assim desde menina
 Na garagem, na cantina
 Atrás do tanque, no mato
 É a rainha dos detentos
 Das loucas, dos lazarentos
 Dos moleques do internato
 E também vai amiúde
 Co'os velinhos sem saúde
 E as viúvas sem porvir
 Ela é um poço de bondade
 E é por isso que a cidade
 Vive sempre a repetir
 Joga pedra na Geni
 Joga pedra na Geni
 Ela é feita pra apanhar
 Ela é boa de cuspir
 Ela dá pra qualquer um
 Maldita Geni
 Um dia surgiu, brilhante
 Entre as nuvens, flutuante
 Um enorme zepelim
 Pairou sobre os edifícios
 Abriu dois mil orifícios
 Com dois mil canhões assim
 A cidade apavorada
 Se quedou paralisada
 Pronta pra virar geléia

Mas do zepelim gigante
Desceu o seu comandante
Dizendo
- Mudei de idéia
- Quando vi nesta cidade - Tanto horror e iniquidade - Resolvi tudo explodir - Mas posso evitar o drama -
Se aquela formosa dama - Esta noite me servir
Essa dama era Geni
Mas não pode ser Geni
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni
Mas de fato, logo ela
Tão coitada e tão singela
Cativara o forasteiro
O guerreiro tão vistoso
Tão temido e poderoso
Era dela, prisioneiro
Acontece que a donzela - e isso era segredo dela
Também tinha seus caprichos
E a deitar com homem tão nobre
Tão cheirando a brilho e a cobre
Preferia amar com os bichos
Ao ouvir tal heresia
A cidade em romaria
Foi beijar a sua mão
O prefeito de joelhos
O bispo de olhos vermelhos
E o banqueiro com um milhão
Vai com ele, vai Geni
Vai com ele, vai Geni
Você pode nos salvar
Você vai nos redimir
Você dá pra qualquer um
Bendita Geni
Foram tantos os pedidos
Tão sinceros, tão sentidos
Que ela dominou seu asco
Nessa noite lancinante
Entregou-se a tal amante
Como quem dá-se ao carrasco
Ele fez tanta sujeira
Lambuzou-se a noite inteira
Até ficar saciado
E nem bem amanhecia
Partiu numa nuvem fria
Com seu zepelim prateado
Num suspiro aliviado
Ela se virou de lado
E tentou até sorrir
Mas logo raiou o dia
E a cidade em cantoria
Não deixou ela dormir
Joga pedra na Geni
Joga bosta na Geni
Ela é feita pra apanhar

Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni

15) Capturado, Max reconhece que está no fim. Nem se comove com a visita de Teresinha que veio lhe participar da criação de uma promissora firma de importações, a Maxtertex S.A.. O casal se despede para sempre.

Pedaço de mim

Oh, pedaço de mim
Oh, metade afastada de mim
Leva o teu olhar
Que a saudade é o pior tormento
É pior do que o esquecimento
É pior do que se entrevar
Oh, pedaço de mim
Oh, metade exilada de mim
Leva os teus sinais
Que a saudade dói como um barco
Que aos poucos descreve um arco
E evita atracar no cais
Oh, pedaço de mim
Oh, metade arrancada de mim
Leva o vulto teu
Que a saudade é o revés de um parto
A saudade é arrumar o quarto
Do filho que já morreu
Oh, pedaço de mim
Oh, metade amputada de mim
Leva o que há de ti
Que a saudade dói latejada
É assim como uma fisgada
No membro que já perdi
Oh, pedaço de mim
Oh, metade adorada de mim
Lava os olhos meus
Que a saudade é o pior castigo
E eu não quero levar comigo
A mortalha do amor
Adeus

16) Tigrão só espera a dissolução da passeata para liquidar Max. Vitória e Duran vão dispersar a multidão. Só que a multidão, a essa altura, ninguém mais dispersa. Aos assalariados de Duran, juntaram-se todos os marginais e descontentes do Rio de Janeiro, ou seja, por baixo, 90% da população. Incapaz de conter a massa, Vitória suspende o espetáculo. Mandar descer o pano, acender as luzes, cortar o som e multar os atores. Duran vai catar o autor da peça e passa-lhe uma descompostura. João Alegre é aconselhado a refazer o final do espetáculo, criar um happy end, um gran finale de acordo com o que se espera de uma ÓPERA.

Ópera

João Alegre: Telegrama
Do Alabama
Pro senhor
Max Overseas
Ai, meu Deus do céu
Me sinto tão feliz
Terezinha: Chegou a confirmação
Da United coisa e tal

Que nos passa a concessão
Para o náilon tropical
Max: Então nós vamos montar
Em São Paulo um fabricão
Teresinha: Depois vamos exportar
Fio de náilon pro Japão
Max: Sei que o náilon tem valor
Mas começa a me enjoar
Tive idéia bem melhor
Nós vamos ramificar
Teresinha: Já ramifiquei, ha ha
Fiz acordo com a Shell
Coca-Cola, RCA
E vai ser sopa no mel
Coro: Que beleza
Que riqueza
Tá chovendo
Da matriz
Ai, meu Deus do céu
Me sinto tão feliz
Max: Que tal juntarmos
Esses capitais
Pra abrir um banco
Em Minas Gerais
Teresinha: Que brilhante idéia, meu amor
Que plano original
Com fundos do exterior
Você fundar
Um banco nacional
Capangas de Max: E eu que já fui
Um pobre marginal
Sem documento
E sem moral
Hei de ser um bom profissional
Vou ser quase um doutor
Contínuo da senhora
E do senhor
Bancário ou contador
Coro: Que sucesso
O progresso
Corta o mal
Pela raiz
Ai, meu Deus do céu
Me sinto tão feliz
Chaves: Irmão
Nem começar eu sei
Receio te inibir
Max: Tua vontade é lei
É falar
É mandar
É exigir
Chaves: É que
Num mundo tão cruel
Cheio de inveja e fel
Não lhe fará mal
Ter à mão

Proteção
Policial
Quer os meus préstimos?
Max: Eu acho ótimo
Barrabás:
(auxiliar de Chaves)
Serve um acólito?
Max: Também vou te empregar
Lúcia: Eu não
Tenho com quem deixar
Meu filho que já vem
Max: Barrabás é um par
Exemplar
Quer casar
E adora neném
Coro: Maravilha
Que família
Dois pombinhos
E um petiz
Ai, meu Deus do céu
Me sinto tão feliz
Vitória: Só tenho um único
Breve reparo
A tão preclaro
Genro viril
É o esquecimento
Do sacramento
Afinal
Se casou
Só no civil
Oh oh oh
Oh oh oh
Só no civil
Oh oh oh
Oh oh oh
Só no civil
Max: Mas nesse ínterim
Mudei de crença
Já peço a bênção
No santo altar
Vitória: Que maravilha
Não perco a filha
E um varão
Bonitão
Eu vou ganhar
Ah ah ah
Ah ah ah
Eu vou ganhar
Ah ah ah
Ah ah ah
Eu vou ganhar
Duran: Duran
Minha filha eu desejo pedir teu perdão
Teresinha: Oh, meu pai, isso é bom demais! Finalmente! Até que enfim!
Duran: Duran
Não sei como fui pra você tão durão

Tão mandão, tão sem coração
 Tão malvado assim
 Max: Meu sogro, o senhor não sabe
 Quanta alegria
 Me dá, ao dizer que já se juntou
 Aos nossos
 Duran: Só Deus sabe há quanto tempo
 Eu tan
 Duran: Não quero ser
 Nas suas costas um fardo
 Porém, talvez
 Eu necessite um resguardo
 Max: Tua instituição
 Tão tradicional
 Vai ter um padrão
 Moderno
 Cristão e ocidental
 Funcionárias de Duran: Vamos participar
 Dessa evolução
 Vamos todas entrar
 Na linha de produção
 Vamos abandonar
 O sexo artesanal
 Vamos todas amar
 Em escala industrial
 Todos: O sol nasceu
 No mar de Copacabana
 Pra quem viveu
 Só de café e banana
 Tem gilete, Kibon
 Lanchonete, Neon
 Petróleo
 Cinemascope, sapólio
 Ban-lon
 Shampoo, tevê
 Cigarros longos e finos
 Blindex fumê
 Já tem Napalm e Kolinós
 Tem cassete e rai
 -ban
 Camionete e sedan
 Que sonho
 Corcel, Brasília, plutônio
 Shazam
 Que orgia
 Que energia
 Reina a paz
 No meu país
 Ai, meu Deus do céu
 Me sinto tão feliz
17) João Alegre dá seu último recado.

O malandro nº 2

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

Na desgraça/Do infeliz
O malandro/Tá de coma
Hematoma/No nariz
E rasgando/Sua bunda(banda)
Uma funda/Cicatriz
O seu rosto/Tem mais mosca
Que a birosca/Do Mané
O malandro/É um presunto
De pé junto/E com chulé
O coitado/Foi encontrado
Mais furado/Que Jesus
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(cacos)/Estão no chão
O cadáver/Do indigente
É evidente/Que morreu
E no entanto/Ele se move
Como prova/O Galileu