

Sobre la circulación transatlántica de un fado portugués: usos y transformaciones en la canción popular

DULCE MARÍA DALBOSCO Universidad Católica Argentina, Argentina / ORCID 0000-0001-5148-8892

dulcedalbosco@uca.edu.ar

Resumen

La finalidad del presente artículo es reflexionar sobre la circulación, la recepción y los usos de la canción popular como instancias productoras de sentido, susceptibles de transformar su contenido discursivo y, en último término, multiplicar el objeto canción. Para ello, nos proponemos reconstruir algunos trazos de la biografía personalizada y social de la canción «Uma casa portuguesa», desde su composición en Mozambique en los años 50, su posterior apropiación por un Portugal salazarista, hasta su desembarco en Argentina. En particular nos detendremos en las disidencias en la decodificación discursiva de la canción: si durante años muchos fadistas portugueses se negaron a cantar «Uma casa portuguesa» por considerarla un símbolo de los mecanismos de adormecimiento y promoción del statu quo empleados por el Estado Novo, para los descendientes de la inmigración portuguesa en la Argentina dicha canción adquirió otras connotaciones al erigirse como emblema identitario.

Partimos de la concepción de las canciones populares como productos intermediales cuya complejidad semiótica converge de la interacción entre letra, música, interpretación, circulación, mediación, edición y narrativa visual.

Palabras clave: fado / canción / recepción / uso / casa portuguesa

Abstract

About the transatlantic circulation of a Portuguese fado: uses and transformations in popular music

The purpose of this article is to think about the circulation, reception and uses of popular song as instances that produce meaning, which can transform the discursive content of a song and even multiply it. In order to achieve this aim, we propose to reconstruct some traces of the personalized and social biography of the song «Uma casa portuguesa», from its composition in Mozambique in the 50s, its subsequent appropriation by a Salazarist Portugal, until its landing in Argentina. In particular, we will focus on the disagreements in the discursive decoding of the song. If for years many Portuguese fadistas refused to sing «Uma casa portuguesa» because they considered it a symbol of the mechanisms of numbing and publicity used by the Estado Novo, for the descendants of the Portuguese immigration in Argentina, this song acquired other connotations when it became an emblem of identity.

Recibido: 10/12/2022. Aceptado: 8/6/2023

Para citar este artículo: Dalbosco, D.M. (2023). Sobre la circulación transatlántica de un fado portugués: usos y transformaciones en la canción popular. *El taco en la brea*, (18) (junio–noviembre). Santa Fe, Argentina: UNL. DOI: 10.14409/eltaco.2023.18.e0120



We conceive popular songs as intermediary products, whose semiotic complexity converges from the interaction between lyrics, music, interpretation, circulation, mediation, edition and visual narrative.

Key words: fado / song / reception / use / Portuguese house

Introducción: el fado en Argentina¹

El desembarco del fado portugués en la Argentina se remonta a fines del siglo XIX, época en que los marineros esparcían la música de sus países de origen por los principales puertos del mundo, entre ellos el de Buenos Aires. A su vez, el fado también llegó con los inmigrantes portugueses, arribo que se intensificó los años 20. Por estas razones, en aquel tiempo el fado era un género musical conocido en los circuitos musicales de la bohemia porteña. En efecto, al finalizar dicha década, cuando Carlos Gardel ya era un cantor de tangos consolidado, grabó cuatro composiciones rotuladas como *fados*: «Mi china» (Roldán y Rodríguez, 1920), «De mi tierra» (Lozano y Manella, 1921), «Mi bien querido» (Ricardo, 1922) y «Caprichosa» (Aguilar, 1930). La inscripción musical de esas canciones dentro del género lusitano es dudosa,² así como sus letras, todas en español, poco tienen que ver con Portugal. De todos estos supuestos fados, «Caprichosa» es el más recordado y el único que toma lo portugués como motivo de la letra. A pesar de su incierta atribución genérica, esas canciones dan cuenta de que el fado era un género con cierta popularidad más allá de las fronteras portuguesas.

Debido a la presencia de un sólido grupo de inmigrantes y a la globalización musical facilitada en el siglo XX por los avances tecnológicos y la industria discográfica, el fado también circuló en Argentina en su forma original. La fadista Amália Rodrigues, máxima exponente artística del género, visitó la Argentina en más de una ocasión entre 1967 y 1993. Sin embargo, su presencia no debe entenderse como un interés exclusivo de la fadista por nuestro país. Ella era una estrella internacional, que se presentó en otros países americanos, como México, Estados Unidos y, por supuesto, Brasil, donde incluso residió varios meses en distintos momentos de su vida (1944-1945, 1961).

Durante los últimos veinte años, se revitalizó el interés del público argentino por el fado, estimulado tanto por la exportación de artistas por parte de Portugal como por el surgimiento interno de agrupaciones nacionales que comenzaron a proponer un repertorio de fado portugués y músicas afines, como Karina Beorlegui y los primos Gabino, Fadeiros, Alma lusa, entre otros. Las reiteradas ediciones del Festival de fado (2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022) y del Festival porteño de fado y tango (2012, 2014, 2017, 2019, 2021) ponen en evidencia la inclinación local por la música lusitana. Desde los años 90, en su país natal el fado vive su propio renacer, todavía vigente, manifestado en la proliferación de artistas jóvenes que aúnan en sus repertorios fados clásicos de distintas épocas con otros de compositores y letristas contemporáneos. A fadistas internacionales de generaciones anteriores como Mísia, Camané, Dulce Pontes, Mariza o Cristina Branco, se le sumaron otros como Ana Moura, Carminho, Raquel Tavares o Marco Rodrigues.

En este contexto de intercambio transatlántico, la fadista Mísia visitó la Argentina en varias ocasiones, aunque en esta oportunidad nos interesa detenernos en un episodio acontecido en una de sus presentaciones en septiembre de 2017. Durante dicha visita, Mísia ofreció dos

conciertos consecutivos pero diferentes en el CCK, en la sala sinfónica, popularmente conocida como Ballena Azul. El sábado 2 de septiembre el evento se tituló *Para Amália*, donde introdujo el disco homónimo (de 2015) y, al día siguiente, presentó un disco posterior: *Do primeiro fado ao último tango* (de 2016). Por ende, ambos conciertos tenían el objetivo de mostrarle al auditorio argentino dos recientes trabajos discográficos de la cantante.

Fue durante el primer espectáculo, *Para Amália*, que se produjo una situación de tensión entre el público y Mísia, cuando a pesar de la reiterada insistencia de algunos espectadores ella se negó a cantar «Uma casa portuguesa», canción que es prácticamente un himno para los argentinos descendientes de la inmigración portuguesa. La respuesta de la fadista desató una polémica de repercusión mediática en Portugal, donde se cruzaron detractores y defensores (Resende, 2017; Pacheco, 2017a, 2017b, 2017c). El disco que estaba presentando Mísia era un trabajo de homenaje a la célebre fadista Amália Rodrigues, el cual incluye un elenco de fados del extenso repertorio de «la reina del fado» y un par de canciones especialmente escritas para conmemorarla. Si bien «Uma casa portuguesa» era uno de los clásicos del repertorio de Amália, Mísia no lo incluyó en su selección para el disco homenaje, como también quedaron fuera tantos otros fados y canciones portuguesas. Pero Mísia no desoyó el reclamo del público y, como luego ampliaremos, fundó su negativa en el rechazo a la letra de la afamada canción lusitana, que celebraba la pobreza y la sencillez del pueblo portugués. No obstante, tanto el desagrado de Mísia como sus declaraciones deben entenderse en clave histórica, por cuanto constituyó un repudio a los usos del fado efectuados por el Estado Novo, como parte de sus mecanismos de adormecimiento y promoción del *statu quo*. Este contraste en los significados de una misma canción señala la importancia de considerar el carácter situado de la música, al tiempo que nos conduce a interrogarnos hasta qué punto podemos seguir hablando de una misma canción, dado que interpretada en contextos diversos puede suscitar sentidos antagónicos.

A raíz de ese episodio, el objetivo de este trabajo es explorar el itinerario de la canción «Uma casa portuguesa» hacia la Argentina y analizar los distintos significados disparados por ella en diversas circunstancias de recepción, con el fin de reflexionar sobre la circulación y los usos de la canción (Semán, 2019) como instancias productoras de sentido. Por consiguiente, intentaremos reconstruir «la biografía social de la canción», concepto propuesto por el musicólogo Julio Mendivil para denominar «las transformaciones específicas de significado en el tiempo del consumo», puesto que «independiente de la intención primigenia del compositor, las canciones van adquiriendo diferentes significados, según los contextos en los cuales son interpretadas o consumidas» (2013:31). Como se desprende de esta propuesta, partimos de la concepción de las canciones populares urbanas como objetos intermediales (Rajewsky, 2005), que pueden ser entendidas como producciones discursivas caracterizadas por su complejidad semiótica, donde la letra, la música, las mediaciones técnicas de su producción y circulación, y la interpretación, interactúan de diversas maneras para generar sentido (Díaz y Montes, 2020).

«Uma casa portuguesa»: de la periferia colonial a emblema del Estado Novo

Para comprender de qué manera el consumo musical produce nuevos significados en el objeto canción, Mendivil propone los conceptos de «biografía personalizada» y «biografía social» de las canciones como entidades construidas en la relación intertextual establecida entre ellas y los sujetos sociales (2013:23). La biografía social se refiere a las interpretaciones y adaptaciones

adjudicadas a una canción, cuando esta se inserta en historias de vida colectivas (2013:28), mientras que la biografía personalizada, indisociable de aquella, implica una apropiación de la experiencia cultural en el plano personal, según la cual «el receptor modula el significado» sobre la base de sus propias experiencias (2013:32). Es decir, la biografía personalizada de una canción se escribe en función de los usos que los sujetos hacen de las canciones, los cuales, según Pablo Semán, obedecen a «la capacidad de los receptores de darle a la música una significación relativa a sus intereses y deseos anclados en trayectorias sociales» que los dotan de recursos para una significación simbólica (2019:12). De acuerdo con estos postulados, creemos que la reconstrucción de algunos fragmentos de la biografía social y personalizada de «Uma casa portuguesa» nos permitirá sopesar hasta qué punto los diversos contextos de interpretación y las apropiaciones colectivas e individuales de una canción pueden dotarla de valores alternativos, incluso a veces contradictorios, hasta el punto de atomizar el objeto.

Según ampliaremos más adelante, los especialistas suelen precisar que «Uma casa portuguesa» no es un fado en sentido estricto, aunque como tal circuló por el mundo desde que Amália Rodrigues lo cantara en 1953 y lo catapultara como uno de los mayores éxitos internacionales de la música portuguesa (Gouveia, 2013:249–250). El fado nace en las zonas aledañas al puerto de Lisboa, capital de Portugal, hacia fines de la década de 1830, en ambientes semimarginales, bohemios y populares. Se trataba de una música cantada yailable, acompañada por la guitarra portuguesa. Sin embargo, su carácter danzante se pierde poco después, de manera que la puesta en escena del fado se transforma en un acontecimiento eminentemente sonoro y contemplativo, en el que la letra de la canción y la voz del fadista son los elementos centrales (cfr. Castelo–Branco, 2000:67). Las letras de aquellos primeros fados, de cuyos autores no hay demasiado registro, solían hablar del entorno en que surgió el género y de sus habitantes. A comienzos del siglo XX, el gusto por el fado se halla extendido transversalmente en la sociedad lisboeta, de manera que comienzan a diversificarse los lugares de ejecución del fado y la extracción social de los músicos y artistas. A esa altura ya era reconocido como un género musical, con una amplia variedad temática y una diversidad de subgéneros, que comienza a ser incluido en el teatro, la opereta y la revista, así como también en las celebraciones y fiestas populares de la sociedad lisboeta (Brito, 1983:154–156).

Hacia los años treinta se advierte un proceso de profesionalización del fado, acelerado por una serie de medidas ejecutadas por el Estado Novo, no exentas de censura y represión. Paralelamente a la circulación del fado tradicional, de diversos modelos estróficos, en esta época se afianza el *fado canción*, cuya estructura alterna estrofas con un estribillo. Rui Vieira Nery señala la proliferación de letras propensas al lamento, al melodrama social y a la evocación de motivos y figuras del fado del pasado, como si se tratara de una edad de oro del género ya perdida, elección temática que responde, en parte, a una forma de eludir la censura (2004:192–193). El fado y su geografía persistirán como uno de los motivos más frecuentes, en una poética cristalizada que para este entonces tiende a la repetición y al anacronismo, alejada de la vivencia originaria de su contexto de gestación (Brito, 1983:166).

En este marco emerge Amália Rodrigues (1920-1999), fadista que se volverá emblemática no solo por convertirse en la embajadora internacional del fado, sino además porque será artífice de innovaciones poéticas y musicales —en su momento desafiantes— de la mano del compositor Alain Oulman. Amália cultivó un vastísimo repertorio, donde convivían fados tradicionales y fados canción con otros más experimentales, provenientes de la musicalización de poetas cultos,

e incluso de la autoría de la propia fadista. Asimismo, incursionó en la *world music*, pues cantó canciones de diversos géneros en italiano, en francés y en español. En sus presentaciones en el exterior solía incluir una selección de fados teñidos de color local, como «Ai Mouraria», «Lisboa antiga», «Tudo isto é fado», que al público extranjero se les antojaban pintorescos. Entre ellos, «Uma casa portuguesa» fue uno de los más aclamados internacionalmente, hasta el punto de que Amália llegó a declarar que estaba harta de cantarlo (Pacheco, 2017b).

Así las cosas, para el momento en que Mísia se negó a cantar «Uma casa portuguesa» en Buenos Aires en 2017, dicha canción ya contaba con más de 60 años de trashumancia. La fadista justificó su postura ante los espectadores argentinos en los siguientes términos: «No, no voy a cantar “Uma Casa Portuguesa”. No la canté durante 25 años de trayectoria ni la cantaré jamás, porque no me gusta la idea de una casita pobrecita con un poco de pan, un poco de vino. No me gusta la cuestión humilde de la letra» (Resende, 2017).³ En efecto, los versos de esta canción, compuesta en la década del 50, constituyen un retrato de un hogar portugués, forjado a través de una serie de clichés vinculados con la imaginería lusitana: el olor a romero, las uvas, el azulejo, el caldo verde, la ventana. Todo lo cual describe un ambiente humilde pero alegre, cuya contracara evidente es el conformismo:

Numa casa portuguesa fica bem

Pão e vinho sobre a mesa.

Quando à porta humildemente bate alguém,

Senta-se à mesa com a gente!

Fica bem essa fraqueza, fica bem

Que o povo nunca a desmente,

A alegria da pobreza

Está nesta grande riqueza

De dar e ficar contente.

En una casa portuguesa se ve bien

Pan y vino sobre la mesa.

Cuando la puerta humildemente alguien toca,

¡Se sienta a la mesa con la gente!

Está bien esta franqueza, está bien

Que el pueblo nunca desmiente,

La alegría de la pobreza

está en esta gran riqueza

dar y quedar contento.

Quatro paredes caiadas,

Um cheirinho a alecrim,

Um cacho de uvas doiradas,

Duas rosas num jardim,

Um São José de azulejos

sob o sol da primavera,

Uma promessa de beijos,

Dois braços à minha espera...

É uma casa portuguesa, com certeza!

É com certeza uma casa portuguesa!

Cuatro paredes encaladas,

Un olorcito a romero,

Un racimo de uvas doradas,

Dos rosas en un jardín,

Un San José de azulejos

Bajo el sol de primavera,

Una promesa de besos,

Dos brazos a mi espera...

¡Es una casa portuguesa, con certeza!

¡Es con certeza una casa portuguesa!

No conforto pobrezinho do meu lar,

Há fartura de carinho

A cortina da janela é o luar,

Mais o sol que bate nela...

Basta pouco, pouquinho para alegrar

En la pobre comodidad de mi hogar

Hay mucho cariño

La cortina de la ventana es la luz de la luna,

más el sol que pega en ella...

Basta poco, poquito, para alegrar

Uma existência singela...	una existencia simple...
É só amor pão e vinho	Solo amor, pan y vino
E um caldo verde, verdinho	Y un caldo verde, verdecito
A fumegar na tijela	humeando en el tazón

(Pavão Dos Santos, 2014:494-495)⁴

La letra eminentemente descriptiva asume un carácter celebratorio, habitual en muchos fados cuyo referente discursivo era el espacio urbano: Lisboa o sus diferentes barrios —Alfama, Mouraria, Bairro Alto—. Al comenzar a circular como fado en Portugal, «Uma casa portuguesa» se interseca con una red de significaciones discursivas, literarias y artísticas en torno a la imagen de la casa como símbolo. João Leal demuestra que, desde comienzos del siglo XX, la creación de un modelo de casa portuguesa fue una estrategia empleada por la etnografía local para la nacionalización de Portugal, junto con otros significantes, como el saudosismo (2000:58). Dicho «movimiento de la casa portuguesa» (Leal, 2000:123), fomentado por los ensayos antropológicos, la literatura, el arte y la arquitectura, formaba parte de un discurso nacionalista que reaccionaba ante la sostenida emigración portuguesa, motivada por un Portugal empobrecido e industrialmente atrasado en relación con el resto de Europa. Bogaba por un tipo de habitación popular construido sobre un modelo arquitectónico que promovía el estereotipo de una rusticidad integrada al paisaje y cuyo fundamento preconizaba un modo de ser y habitar característicamente portugués (Pascoli, 2008:2).

En la literatura lusitana del siglo XX, el símbolo de la casa también emergió como espacio de tensión en distintas problemáticas: Portugal como patria expulsora en la novela *Emigrantes* (1928), de Jose Maria Ferreira de Castro; la deconstrucción de los roles de género tradicionales en *A Sibila* (1954), de Agustina Bessa-Luís; la desmembración de la identidad portuguesa en la época poscolonial en *Os cus de Judas* (1979)⁵ y en *O esplendor de Portugal* (1997) de António Lobo Antunes. Como explicita Jorge Fernandes da Silveira, aun hoy la casa es un escenario de cuestiones clave en la relación de los portugueses con su propia historia y consigo mismos (1999:15).

Maria Do Carmo Pascoli sostiene que el fado también intentó crear un prototipo de casa portuguesa que enaltecía el diálogo de la habitación popular con el paisaje y que valorizaba los elementos rústicos y simples, como las paredes encaladas, los aleros y las chimeneas (2008:5). Lisboa y sus barrios son motivos incansables del fado del siglo XX, que diseñan en sus versos una cartografía alternativa: la de una ciudad imaginada y cantada, a veces incluso onírica. En ese paisaje afectivo la *janela* (ventana) se articula como el objeto sobre el que pivotean la vida íntima y la vida urbana. Según Pascoli, «el poder evocativo de esas imágenes tenía el objetivo de despertar sentimientos de apego a la tierra», los cuales acompañaban a los emigrantes en sus viajes al extranjero (2008:5). Esta posibilidad de transformarse en una música de apego pone de relieve el alcance del carácter situado del fado, la importancia de su «decir desde un lugar», lo cual permitió que se transformara en un «discurso de pertenencia» (cf. Guembe, 2008:159), incluso en contextos geográficos diversos y con distintos actores sociales.

Esta potencialidad habilitó el primer uso político del fado: como explica Rui Vieira Nery, en los años 50, el fado pasa de ser «canción de los vencidos» —solo tolerada sin entusiasmo por la dictadura portuguesa— a convertirse, por razones de pragmatismo populista, en «canción nacional» promovida oficialmente por un Estado Novo tardío, más interesado en la supervivencia política a todo

costo que en su pureza ideológica (2004:240). La misma estrategia fue empleada por el régimen salazarista con otras dos manifestaciones populares de capacidad aglutinadora: el fútbol y la religiosidad popular, representada por Fátima, centro de peregrinación portugués. Los movimientos democráticos simplificaron esta maniobra a través del eficaz eslogan de las tres efes: Fado, Fátima, Fútbol.⁶ En este contexto, los versos de «Uma casa portuguesa» y el tono festivo de su música, compuestos a comienzos de la década del 50, parecían creados para ese uso nacionalista y sedativo, a pesar de que sus circunstancias de composición, como veremos en breve, demuestran lo contrario.

En este punto corresponde precisar la polivalencia del concepto de *uso* en la música popular y su injerencia en la semiosis, es decir, su poder de transformar los destinos y los sentidos de una canción y, en última instancia, de modelar su biografía personalizada y social. Pablo Semán especifica que una segunda acepción de *uso* se refiere no tanto a la relación de alguien con el significado de una canción, sino a la «incorporación de la música como recurso de acción», lo cual pone en evidencia la dimensión estética de toda acción social (2019:12). «Uma casa portuguesa» se adaptaba y potenciaba el uso político-social del fado efectuado por el régimen salazarista, al punto de que llegó a convertirse en una de las canciones más representativas de dicho uso, lo cual marcó a varias generaciones de fadistas. En la negativa de Mísia a cantar «Uma casa portuguesa» no solo hay una toma de postura en relación con esta canción en particular, sino también con respecto a los funcionamientos de la música y a la competencia del artista en su circulación y su creación de significados.

La génesis de «Uma casa portuguesa», no obstante, nos traslada a un escenario bastante distinto, puesto que, como señala Nuno Pacheco, no fue escrita por un propagandista del ruralismo o del fatalismo lusitano, y ni siquiera nació en el Portugal profundo. Fue compuesta en África, en un hotel cosmopolita de Mozambique y surgió de un episodio picaresco (Pacheco, 2017b). De hecho, el principal autor de la letra, Reinaldo Ferreira, había nacido en Barcelona (1922) y transcurrió su vida adulta en Mozambique, entonces colonia portuguesa, en la ciudad de Lourenço Marques, hoy Maputo. Según relata un testigo de la época, Reinaldo Ferreira y Vasco Matos Sequeira pasaban el rato componiendo versos pornográficos en el hotel Girassol, de estirpe portuguesa, cuando Artur Fonseca, luego autor de la música, les previno en tono burlón que esas distracciones eran inapropiadas en una casa portuguesa (cf. Pacheco, 2017b). De este modo habría surgido el título de la canción, cuyos versos Ferreira y Matos Sequeira compusieron en clave irónica, la cual no es difícil descifrar si se escucha la canción a sabiendas de estas circunstancias. Pero en el estreno de esta composición, ya se advierte un primer uso que produce un desplazamiento de significado: «Uma casa portuguesa» fue estrenada por Sara Chaves, cantante de origen angoleño, en el teatro Manuel Rodrigues de Lourenço Marques, el 30 de enero de 1952, en una velada en honor a una delegación del Colegio Militar de Lisboa, en aquel momento de visita en Mozambique. En consecuencia, la canción se convirtió en un agasajo, basado en el elogio de la procedencia de los visitantes. Posteriormente, «Uma casa portuguesa» fue interpretada por el cantor mozambiqueño João Maria Tudella, quien se la habría hecho conocer a Amália Rodrigues.

No serán estas dos interpretaciones primigenias y periféricas las que se convertirán en la versión de referencia. Siguiendo a Rubén López Cano, entendemos como *versión de referencia* a aquella que se vuelve dominante o hegemónica en un contexto concreto, esto es, se trata de «aquella grabación o performance que en determinado momento y con determinado fin, se usa como modelo para comparar otra versión» (López Cano, 2011:61). Desde que Amália Rodrigues

cantara «Uma casa portuguesa» en 1953, su interpretación se convirtió en la versión de referencia, incluso hasta nuestros días. Es ella quien *afadista* la canción en un doble movimiento: en primer lugar, por cantarla con el típico acompañamiento de guitarras propio del fado —guitarra portuguesa y guitarra (*viola*)—; en segundo lugar, por invertir su circulación espacial: desde Portugal hacia Portugal y hacia el exterior. Fue la voz de Amália, la embajadora internacional del fado, la que divulgó dicha canción por el mundo, desde el teatro Olympia de París hasta Sudamérica.

Para comprender esta inversión espacial, basta comparar las grabaciones de «Uma casa portuguesa» hechas por Amália con la versión africana de Tudella con el quinteto de Dan Hill, realizada en 1959. En la tapa del disco está Artur Fonseca, el compositor de la música, de pie y Tudella sentado al piano. El acompañamiento musical, sostenido por un piano, ubica la canción en sus circunstancias de composición originarias: la versión de Tudella presenta, desde un lugar periférico, una casa portuguesa idealizada y naif, como motivo de una canción ligera, con una música rítmica de clara raigambre sudafricana. Cuando es asimilada y *afadistada* por Amália Rodrigues, se transforma en una canción portuguesa celebrativa, pero también solemne. Esta operación de Amália, que pone de manifiesto el papel desempeñado por la voz y el artista en la génesis semiótica de la canción, fue captada por la propaganda nacionalista de la dictadura. Cabe señalar que la relación de Amália Rodrigues con el salazarismo fue ambigua y contradictoria. Durante mucho tiempo se la acusó de colaborar con él a través de sus silencios y de su actividad internacional, pero luego se descubrió que el régimen la tenía bajo vigilancia y que ayudó activamente a la oposición y la resistencia antifascista.

La apropiación del fado como género musical por parte del Estado Novo responde al proceso de iconización realizado por él, resumido en el mencionado eslogan de las tres efes, en un intento de forjar una concepción esencialista de la identidad portuguesa. En este sentido, Gembe advierte las consecuencias negativas que puede tener todo proceso icónico: «en tanto proceso de identidad, puede caer en la autoexotización, el pintoresquismo, o la complacencia paralizante en la subalteridad» (Gembe, 2008:162). De todas maneras, estos usos políticos del fado no lograron ahogar ni proscribir al género, que tras un tiempo de estigmatización luego de la caída del régimen en 1974,⁷ logró resurgir con una nueva vitalidad. De la misma manera, «Uma casa portuguesa» puso de manifiesto la capacidad de re- o multi- significación propia de la canción popular. Más allá de cuál haya sido la intención primigenia de los autores, las vidas de las canciones son susceptibles de mutar, en función de «las prácticas concretas que realizan los actores que las consumen» (Mendivil, 2013:28), a tal punto que se pone en juego la identidad misma de dichas canciones. Por un lado, si para algunos artistas, como Mísia, «Uma casa portuguesa» sigue siendo una celebración de la pobreza y una canción del régimen, en cambio para otros se sobrepone los valores estéticos que hallan en ella. Por ejemplo, en un encuentro en 2018 Caetano Veloso y la fadista Carminho, probablemente la máxima exponente internacional del fado actual, comentan su gusto por dicha canción y llegan a la conclusión de que «el fado está encima del negocio de Salazar» (Veloso, 2018). En definitiva, «Uma casa portuguesa» no es la misma canción para ellos que para Mísia y otros artistas o, lo que es igual, es una cosa y la otra también, pues al circular mundialmente se multiplicaron sus contextos de escucha. Tanto en Portugal como en el extranjero, la recepción de «Uma casa portuguesa» está mediada por una idea de lo portugués, por experiencias o transmisión de vivencias relacionadas con una concepción de esa nacionalidad y de un espacio muchas veces no conocido.

«Uma casa portuguesa» como canción de apego

Ni irónicos ni fascistas, muy distinto fue el sentido que los versos de «Uma casa portuguesa» adquirieron en el seno de los lusodescendientes en la Argentina. En este contexto dicho fado tomó su significado más literal: para los inmigrantes o los hijos de inmigrantes, constituyó una canción de profunda nostalgia, la expresión de la añoranza de un lugar tal vez nunca habitado. De ahí que el rechazo a la actitud de Mísia fuera bastante enfático. De acuerdo con la terminología de Pablo Vila, podemos decir que, para ellos, el fado se convirtió en una *música de uso* por cuanto urdió un lenguaje común para los sujetos de una determinada generación y procedencia, y expresó contenidos sociales (cf. Vila, 1987:91 y Semán, 2019:12).

Como muchos otros países europeos, debido a la extensión de la pobreza, la falta de trabajo o la precariedad de las condiciones laborales y las consecuencias de las guerras mundiales, Portugal fue expulsor de población entre fines del siglo XIX y hasta avanzado el siglo XX. De acuerdo con las estadísticas disponibles, se pueden identificar tres grandes períodos de migración portuguesa hacia la región del Río de la Plata, fundamentalmente hacia los países de Brasil, Argentina y Uruguay. La primera etapa está comprendida entre 1880 y 1930; la segunda comienza luego de la Segunda Guerra Mundial y se extiende hasta mediados de la década de 1960; y el tercer período se corresponde con la revolución de los claveles en abril de 1974 (cf. Carreiras *et al.*, 2007:60). Por razones lingüísticas y culturales, Brasil fue el destino principalmente elegido, aunque el arribo de portugueses a la Argentina también fue considerable. Su presencia ya se registra en la época colonial, cuando llegaron portugueses dedicados sobre todo a la navegación o el comercio. La época de oro de la inmigración lusitana en Argentina fue la década de 1920: Portugal, antes hostil a la emigración, ya no requiere tanta mano de obra agrícola y empieza a valorar las remesas de los emigrantes. En este período se modifica también el flujo de portugueses, por cuanto se hace más frecuente la llegada de familias enteras. Luego, se verifica un repunte de la inmigración lusitana en los años 50 y entre 1958 y 1962. El prolongamiento de esta segunda ola se habría debido a la dinámica de las redes de inmigrantes portugueses llegados anteriormente, que se mantuvieron en contacto con sus comunidades de origen. La procedencia geográfica de los inmigrantes portugueses en Brasil y Argentina difería notablemente: si la mayoría de los que emigraban a Brasil provenían de Viseu, Porto, Aveiro, Funchal y Bragança, los que llegaban a Argentina eran originarios de los distritos de Faro y Guarda y, a partir de mediados de los años 50, también de Viana do Castelo y Braga. El destino predilecto dentro del país fue la provincia de Buenos Aires, aunque también se registró una importante comunidad portuguesa en la ciudad patagónica de Comodoro Rivadavia, cuando comenzó la explotación masiva de los yacimientos petroleros (cf. Carreira *et al.*, 2007:60-62).

En Argentina los inmigrantes lusitanos comenzaron a agruparse para formar distintas instituciones sociales, destinadas en sus comienzos a asistir a los portugueses recién llegados y a fortalecer los vínculos entre ellos, como el Club Portugués fundado en 1918 o el Centro Patria Portuguesa, en 1931. Esta clase de instituciones mantuvieron vivo el acervo cultural y las tradiciones portuguesas, entre ellas las prácticas musicales de los ranchos folklóricos y del fado, los cuales —fundamentalmente este último— aquí situados se transformaron en discursos de pertenencia, no solo a la nación portuguesa, sino sobre todo a su diáspora. Por otra parte, la presencia de los lusodescendientes en los espectáculos de fado ofrecidos en el país es una constante. La falta de entendimiento entre ellos y Mísia en relación con «Uma casa portuguesa»

durante el espectáculo ofrecido por la fadista se debió a que las circunstancias de circulación de dicha canción en nuestro país habían modificado de manera radical su contenido discursivo; estaban hablando de canciones distintas. Un inmigrante portugués, llegado a la Argentina a los seis años, en 1953, justamente el año en que Amália estrenó «Uma casa portuguesa», se expresaba del siguiente modo frente a la negativa de Mísia: «Cayó muy mal en la comunidad. Todos los inmigrantes quedaron estupefactos, porque todos nosotros crecimos en una casa así. Al criticar esa canción, criticó la casa de todos nosotros y nuestros orígenes» (Resende, 2017). Y luego añade:

Mi mamá escuchaba «Uma casa portuguesa» y lloraba. Vivíamos en una casa muy humilde, ordenada. No teníamos nada en el bolsillo. Mi padre se esforzaba día y noche para traer el pan a casa, como dice la letra. Esa canción era, en la época, nuestro vínculo con Portugal. (Resende, 2017)⁸

Aunque a priori la reacción pueda resultar un poco desmedida expone, por un lado, que la música puede cumplir un «papel estratégico en la formación de estructuras de sentimiento de generaciones o grupos sociales» (Semán, 2019:12) e ilustra de qué manera esa biografía social de una canción se entrelaza con la biografía personalizada, es decir, con una experiencia personal del significado colectivo de la canción. Por otro lado, también evidencia un mecanismo popular de apropiación de una música, en el que el referente del discurso cambia completamente su valor. ¿De qué casa habla «Uma casa portuguesa»? Para algunos portugueses, de una casa opresiva, pues todavía remite a una simbología visual, espacial y sonora vinculada con las atrocidades de una larguísima dictadura. Para los inmigrantes portugueses y sus descendientes argentinos, representa la patria soñada, fantaseada o heredada, no la real y expulsora. Esta canción responde a un imaginario vivenciado o transmitido intergeneracionalmente de lo que es un lar portugués. Por ese motivo, la negativa de Mísia no fue comprendida por dicha comunidad. La escucha de una misma canción está mediada por experiencias y escuchas previas muy diferentes, prácticamente opuestas. El ejemplo de «Uma casa portuguesa» muestra cómo decir lo mismo desde otro lugar ya no es, paradójicamente, decir lo mismo, sino decir otra cosa.

Conclusiones

Si por un instante hiciéramos el ejercicio casi utópico de volver a escuchar «Uma casa portuguesa» tratando de abstraernos de su contexto, su historia y sus usos, posiblemente nos llamaría la atención que unos versos pintorescos y festivos —y, admitámoslo, un poco *kitsch*— guardaran un potencial emotivo y político tan enérgico. En el Portugal dictatorial de los años 50, que ni siquiera fue su lugar de origen, se convirtió en una (no tan) subrepticia propaganda política, para luego devenir un blanco del rechazo visceral al régimen, sus manejos y su imaginaria. En su viaje transatlántico a la Argentina, la distancia fue solapando e incluso silenciando esos usos para dar lugar a otros: «Uma casa portuguesa» se ancló en un nuevo referente, el de una nación imaginada, merced al cual se cargó de un contenido social diferente. Transformada en un discurso de pertenencia, devino un himno, una voz cohesionadora para la diáspora portuguesa en Argentina. Por ese motivo, para los fadistas argentinos, como Karina Beorlegui o Alma Lusa, no resulta un inconveniente incluir dicho fado en su repertorio.

Pero estos diferentes sentidos que va sembrando una canción no necesariamente se suprimen unos a otros, sino que conforman un poliedro susceptible de tener infinitas caras. Distintas

versiones interpretadas en variados contextos añaden nuevos capítulos a la biografía de una canción. Pablo Semán sintetiza esta ductilidad: «Como la *letra* para Jacques Derrida, la música es una estructura atravesada por la posibilidad de diferir de sí misma, siempre» (Semán, 2019:14). Aunque todos los objetos artísticos producen nuevos significados en sus procesos de recepción, las condiciones de consumo y de circulación de las canciones y su particular modo de entretenerse en las vidas de las personas y en la construcción de su afectividad, las hacen particularmente proclives a esta multiplicación semiótica y a las más diversas apropiaciones afectivas.

Notas

1. Una versión preliminar de este trabajo, más breve y acotada, fue leída en el II Encuentro sobre Estudios Situados de Otras Literaturas en octubre de 2022. Aquí ampliamos la discusión.
2. De hecho, Daniel Gouveia acuña el término pseudofados para referirse a estas composiciones que, hechas en el extranjero, toman el nombre de fado, sin serlo propiamente (2013:241). Los pseudofados no circularon únicamente en la Argentina, sino en otros países como España o Estados Unidos.
3. La traducción es nuestra.
4. Extrajimos la letra de la antología de Vítor Pavão Dos Santos (2014). Al tratarse de la letra de una canción, en las transcripciones suele haber oscilaciones en la puntuación o en el uso de algunas preposiciones. La traducción al español es nuestra.
5. Traducida En el culo del mundo.
6. Nery destaca la generalización simplista de este eslogan, que también redundaba en un populismo de signo contrario al del régimen salazarista (2004:241).
7. Cabe destacar que también floreció en la música portuguesa un movimiento de denuncia política (cf. Castelo–Branco, 2000:107–120).
8. La traducción es nuestra.

Referencias bibliográficas

- Brito, J.P. (1983). O fado: um canto na cidade. *Ethnologia*, 1(1), 149–184.
- Castelo–Branco, S.E.–S. (2000). *Voces de Portugal*. Akal.
- Carreiras, H. et al. (2007). Do fado ao tango: A emigração portuguesa para a Região Platina. *Sociologia, Problemas e Práticas*, 54, 49–73.
- Díaz, C.F. y Montes, M.A. (2020). Músicas populares, cognición, afectos e interpelación. Un abordaje socio-semiótico. *El oído Pensante*, 8(2), 38–64. <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v8n2.8058>
- Gouveia, D. (2013). *Ao fado tudo se canta?* DG Edições.
- Guembe, M.G. (2008). Música situada: un caso de diálogo posible entre identidad y semiótica. *Tópicos del Seminario*, 19, 157–175.
- Leal, J. (2000). Um Lugar Ameno no Campo: a Casa Portuguesa. En *Etnografías portuguesas (1870–1970): Cultura popular e identidade nacional* (pp. 107–143). Etnográfica Press.
- López Cano, R. (2011). Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana. *Consensus*, 16(1), 57–82.
- Mendivil, J. (2013). *The song remains the same?* Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones. *El oído pensante*, 1(2), 23–49. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7075>
- Nery, R.V. (2004). *Para uma história do fado*. Público.
- Pacheco, N. (2007). Casa portuguesa. *Público*. <https://www.publico.pt/2007/03/28/jornal/casa-portuguesa-181784>

- Pacheco, N.** (2017a). Em defesa de Mísia, de Amália e do fado. *Ípsilon*. <https://www.publico.pt/2017/09/14/culturaipsilon/opiniao/em-defesa-de-misia-de-amalia-e-do-fado-1785284>
- Pacheco, N.** (2017b). Uma casa portuguesa, sem certezas nenhuma. *Ípsilon*. <https://www.publico.pt/2017/09/21/culturaipsilon/opiniao/uma-casa-portuguesa-sem-certezas-nenhumas-1785942>
- Pacheco, N.** (2017c). Reinaldo Ferreira, um poeta a relembrar. *Ípsilon*. https://www.publico.pt/2017/09/28/culturaipsilon/opiniao/reinaldo-ferreira-um-poeta-a-relembrar-1786199?utm_source=copy_paste
- Pascoli, M. C.** (2008). Uma casa portuguesa. *XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*, São Paulo, Brasil. <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://normas-apa.org/wp-content/uploads/Guia-Normas-APA-7ma-edicion.pdf>
- Pavão Dos Santos, V.** (2014). *O fado da tua voz: Amália e os poetas*. Bertrand Editora.
- Rajewsky, I.O.** (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermedialités/Intermediality*, (6), 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Resende, M.** (2017). Mísia recusou-se a cantar «Uma Casa Portuguesa» e tornou-se non grata para emigrantes na Argentina. *Expresso*. <https://leitor.expresso.pt/diario/06-09-2017/html/caderno-1/temas-principais/misia-recusou-se-a-cantar-uma-casa-portuguesa-e-tornou-se-non-grata-para-emigrantes-na-argentina>
- Semán, P.** (2019). Prólogo. La canción nunca es la misma. En Gilbert, A. y Liut M. (Comps.), *La mil y una vidas de las canciones* (pp. 11–25). Gourmet Musical.
- Silveira, J.F.** (1999). *Escrever a casa portuguesa*. UFMG.
- Vila, P.** (1987). Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 48, 81–93. https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1987_num_48_1_2303.

Videos

- Veloso, C. y Carminho** (11 de mayo de 2018). Música: #UmaCasaPortuguesa. <https://m.facebook.com/watch/?v=1448809141890180&paipv=o&eav=AfZRFooswU3BTxjkKpGhl1Y42NtzP8fIHqs4ycbdYGPahoqAhuRFvnmm1ckVJviDu-E&rdi>