

# Primitivismos musicales.

## Tango, samba y nación

Una condensación entre lo moderno y lo primitivo exhibe al tango y la samba como sitios de una modernidad primitivista, en el que las músicas nacionales del Brasil y de la Argentina describen uno de los derroteros posibles de la modernidad latinoamericana. Con muchos encuentros y desencuentros, y hasta con puntos de contacto y de diferenciación formales e históricos.

No sólo son dos músicas que remiten casi mágicamente, cual fetiches, a una serie de estereotipos nacionales: el tango y el samba comparten, además de algunos rasgos formales –como la predominancia rítmica y un uso sistemático de la síncopa-, una posible genealogía que en algún punto de ese recorrido hacia atrás coincide con algún “antecesor” ilustre– por más lejano que se lo encuentre o por más dudosamente que esa paternidad se exhiba. Incluso una serie de anécdotas comunes –una pelea a trompadas en París entre argentinos y brasileños para definir cuál es el verdadero tango o un encuentro entre Carmen Miranda y Carlos Gardel en un escenario porteño, entre otras– tejen una historia de encuentros más asiduos de lo que se hubiera imaginado en primera instancia. Cuando, por ejemplo, a Carmen Miranda –“a embaixatriz do samba”– se le propuso por primera vez que cantara un samba, ella respondió sorprendida –y, quizás, con cierto enojo–: “Mas eu, eu sou cantora de tangos!”.

Más allá de sus rasgos formales o de los efectivos contactos históricos, la trama cultural en la que se inscriben cada una de estas músicas presenta una serie de coincidencias más que sorprendentes.

Un ejemplo: la síncopa y la contrametricidad del tango ejercen a comienzos del siglo XX una fascinación primitivista que se ensambla con instrumentos típicos y letras “obscenas” que se asocian con un primitivismo “salvaje”, denostado, al que se debe domeñar o, mejor – si es posible –, expulsar de la nación; para los años treinta, esa síncopa y esa “obscenidad” resultan agenciamientos de una sensibilidad moderna que puede asociarse, entonces, con la música de vanguardia de un Milhaud o de un Stravinsky. Algo muy semejante ocurre en la curva que describe aquello a lo que se llama samba o maxixe a comienzos de siglo veinte y sus intensificaciones rítmicas y contramétricas en la definición musical del samba durante las décadas de 1930 y 1940. Ya Adorno había señalado una posible explicación de esa duplicidad del primitivismo: en *Filosofía de la Nueva Música* había llamado la atención a la coincidencia, en los dos “extremos irreconciliables” de la música moderna –Stravinsky y Schoenberg–, de un mismo impulso primitivista que estaba presente, también, en algunas músicas populares como el jazz. Según Adorno,

“El acorde disonante no sólo es frente a la consonancia el más diferenciado y avanzado, sino que parece como si el principio de orden de la civilización no funcionara en él totalmente, casi como si de cierta forma fuera más antiguo que la tonalidad. (...) Los acordes complejos parecen al oído ingenuo “falsos o fallidos”, como si fueran el producto de un dominio aun imperfecto del arte, del mismo modo que el lego cree que están “mal dibujados” los trabajos de la pintura de vanguardia. El mismo progreso, con su protesta contra las convenciones, tiene algo de infantil y regresivo.”

**Lo interesante en el pensamiento de Adorno es la identificación de ese primitivismo musical como una especie de corriente histórica del desarrollo musical de las primeras décadas del siglo, que habría precipitado en formas diversas e incluso irreconciliablemente opuestas para él como lo son la música de vanguardia y la música popular.**

La parábola de ese primitivismo contingente y variable asociado al tango y al samba resulta un nudo cultural del que puede desentrañarse la intrincada figura de algunas modernidades latinoamericanas.

## La parábola del primitivismo

Un relato recurrente en la historia del tango y del samba asevera una progresiva transformación de estas músicas desde sus oscuros orígenes en los arrabales de sus culturas hasta su canonización en los años treinta y cuarenta del siglo XX. Según ese relato, esa transformación habría sido posible porque el tango y el samba, junto con las culturas en las que emergieron –y de las cuales funcionarían cual cifra cabal–, habrían sufrido entonces un progresivo –unidireccional, lineal, contundente– proceso de “civilización” y modernización. En ese itinerario incommovible, desde los primeros orígenes, más cercanos a la “autenticidad” de las clases bajas que produjeron estos sonidos, hacia cierta acentuada sofisticación producida por la intervención de otras clases y la apropiación que éstas habrían hecho de los mismos, el tango y el samba habrían descripto una figura de contornos nítidos y rectilíneos. Varios trabajos de investigación han puesto en cuestión estas hipótesis, y, además, los diversos discursos elaborados sobre el tango y el samba a lo largo de este itinerario no parecen, en lo más mínimo, corroborar esta hipótesis del progresivo y lineal “saneamiento” de estas músicas populares. Tanto el tango como el samba de los años 30 y 40 mantiene –e, incluso, acentúa– algunos de esos rasgos que habrían sido vistos como “primitivos” o “salvajes”. Y en diversas figuraciones culturales (en poesías y ensayos, en novelas y filmes, en cuadros e iconografías), precisamente este carácter primitivo aparece como signo de la modernidad más avanzada. El tango y el samba resultan prácticas mutantes que apuntan simultáneamente a lo nacional que vendría de un pasado “originario” y a lo moderno de una forma que ha tenido éxito en París y en los ambientes internacionales que dictan la moda y proponen formas de modernidad. No es, por lo tanto, que el tango y el samba de los años treinta borren o atenúen sus rasgos primitivistas, sino que los sentidos del primitivismo resultan transformados. Si antes era denostado y considerado salvaje, ahora se convierte en sinónimo de modernidad.

**Los sentidos de lo primitivo que se le fueron adjudicando al tango y al samba no sólo son cambiantes: constructos anfibios, cuando no resultado de una fuerte condensación simbólica, sus espirales de sentido tienen múltiples entradas. El primitivismo adjudicado al tango y al samba en el siglo XIX contiene una fuerte carga negativa: sinónimo de salvaje en su sentido más denigratorio, primitivo es en muchos textos y representaciones iconográficas del siglo XIX un dispositivo para aislar, quebrar y romper un tejido cultural extirpando de él aquello que se considera, siempre a partir de una serie de metáforas relacionadas con el discurso científico heredado del positivismo, una “enfermedad” para la nación.**

La construcción de un régimen de visibilidad para lo primitivo constituido como algo salvaje, sensual, y peligroso, exhibe al primitivismo argentino y brasileño de fines del siglo diecinueve y comienzos del veinte como un régimen de significados que parece dificultar la construcción de una cultura nacional. Las condiciones históricas de un proceso de construcción nacional pautado por la internalización de la mirada europea para observar la propia cultura y los productos nacionales muestra en la construcción cultural del tango y del samba una verdadera aporía: ¿cómo construir una cultura nacional y moderna a partir de una serie de prácticas y visiones que no se corresponden con las demandas de la modernidad europea?

De 1880 a 1930, la figuración del tango y del samba en las culturas brasileñas y argentina narra a su manera en qué consistió el proceso de “nacionalización” de estas culturas.

Sin embargo, también en esas representaciones negativas se trasluce una cierta fascinación con lo primitivo que no será difícil convertir unos años más tarde en la base de un autoexotismo que cumplirá funciones fundamentales en la construcción de una cultura nacional. En ese otro extremo, el primitivismo asociado al tango y al samba se enmarca en coordenadas de significación opuestas: frente a su asociación con lo salvaje, ahora se recubre de afinidades con lo moderno; frente a su extranjería, sobre él ahora se predicen caracteres nacionales.

Es posible describir una parábola desde ese impulso de expulsión del primitivo salvaje y exótico que no se reconoce como propio hacia un primitivismo formalmente concebido como afín a lo moderno y símbolo de una identidad nacional. Esa parábola no sólo habla de la contingencia de lo primitivo y de –como señaló Marjorie Perloff– la existencia de múltiples y diversos primitivismos. En tanto la recuperación del primitivo se produce a partir de operaciones que combinan significados modernos y nacionales y, sobre todo, que revelan a la identidad nacional como una demanda de neto contenido moderno, esa parábola también describe una coincidencia y confluencia de dispositivos de modernización y nacionalización en las culturas latinoamericanas que resulta interesante perseguir.

¿Cómo es que ese primitivismo se convierte, durante esos años, en símbolo nacional? ¿Cuáles son las operaciones estéticas e ideológicas que supone no sólo la aceptación de lo primitivo, sino su elaboración como símbolo nacional?

## Retóricas primitivistas

Pueden encontrarse huellas de las transformaciones de ese régimen primitivista en la retórica musical del tango y del samba. Si entendemos como uno de los timbres más sonoros del primitivismo musical la acentuación del ritmo sincopado que se reconoce como proveniente de las músicas africanas, ésta será precisamente una – entre otras – de las más evidentes tendencias en la música de comienzos de siglo veinte. Según Mário de Andrade, refiriéndose a la música de los años 30,

“Não é por causa do jazz que a fase atual é de predominância rítmica. É porque a fase atual é de predominância rítmica que o jazz é apreciado tanto. E com efeito, pra citar um caso só, a “Sagração da Primavera” de Strawinsky é anterior á expansão do jazz na Europa e é já uma peça predominantemente rítmica, com uma bateria desenvolvida que... profetizava o jazz.”

**En esa predominancia rítmica se igualan, según Mário, el jazz, el tango y el samba. La generalización de estas ideas explica que gran parte la renovación musical producida en las primeras décadas del siglo XX abreve intensamente en fuentes populares y folklóricas que, si por un lado abundan en una tendencia a las músicas nacionales, también impulsa en un sentido contrario un fuerte cosmopolitismo en la música del siglo XX.** Darius Milhaud, integrante del Grupo de los Seis, vivió en Brasil unos años a comienzos de siglo y no sólo importó ritmos y dispositivos musicales desde la música de carnaval y los maxixes y tangos brasileños hacia la música europea, sino que dejó testimonio de la fuerte fascinación que esta música ejerció sobre él. En *Notes sans musique*, por ejemplo, anota:

“Los ritmos de esta música popular me intrigaron y fascinaron. Había en la síncopa una suspensión imperceptible, una respiración *nonchalante*, una ligera detención que se me hacía muy difícil apresar. Compré entonces una cantidad de maxixes y de tangos; me esforzaba por tocarlos con sus síncopas que pasaban de una mano a la otra. Mis esfuerzos fueron recompensados y pude finalmente expresar y analizar «esa pequeña nada» tan típicamente brasileña. Uno de los mejores compositores de música de este género, Nazareth, tocaba piano frente a la puerta de un cine de la Avenida Río Branco. Su sonido fluido, inapresable y triste me ayudó también a conocer mejor el alma brasileña.”

En el tango es posible percibir, desde los primeros tríos de guitarra, flauta y violín, hasta los sextetos, una progresiva sofisticación instrumental. Si el piano, introducido a comienzos del siglo XX, funcionó como un “embajador” del tango en ambientes más “decentes” de la sociedad, también el bandoneón trajo al principio una ligazón más clara de los sonidos y una articulación más lenta del tango. Pero lo cierto es que a nivel rítmico, la ejecución más sofisticada y moderna de ese mismo instrumento que llegará de la mano de Aníbal Troilo va a traer una acentuación del tango “saltarín y compadrito”, lo que se logra tocando “staccato picado”, acompañando así al mismo movimiento de algunas de las innovaciones más “modernizadoras” de esa evolución musical que van marcando una acentuación mucho más fuerte del ritmo de lo que podía lograrse simplemente con la guitarra, la flauta y el violín de los primeros tríos musicales, en los cuales ninguno de los instrumentos asumía el rol de solista.

Por otro lado, desde un punto de vista exclusivamente musical, el bandoneón es un instrumento “moderno”. No sólo es un instrumento creado recién en el siglo XIX, sino que por algunas de sus características musicales se acerca más claramente a la técnica del contrapunto y del “caos musical”. Los teclados del bandoneón no están ordenados cromáticamente, lo que permite acordes de tres y cuatro octavas de extensión con una sola mano, algo casi imposible con otros instrumentos.

En las letras del tango puede perseguirse otra curva de esas mutaciones primitivistas. Según la evolución que de las mismas da Gobello en *Las letras de tango de Villoldo a Borges*, el tango prescindió de sus letras primitivas –apenas “coplas prostibularias”– en el momento de su expansión hacia otras clases y barrios. Siguiendo a Gobello, para entonces “ya el tango era reprobado por la humildad de su origen; no era inteligente, entonces, irritar a sus agresores con la obscenidad de sus versos.” Sin embargo, a partir de 1917, cuando se inicia el gran desarrollo del tango canción – que marca el inicio del proceso de aceptación del tango – las letras de esos tangos no son lo que se dice un compendio de moral burguesa. Si bien podría llegar a aceptarse que no se trata de la misma obscenidad marcada de las coplas prostibularias, lo cierto es que esa procaacidad no desaparece, sino que se desplaza, con las letras, al discurso: son ahora las letras las que se articulan como exteriores a la moral burguesa de las primeras décadas del siglo veinte. El desplazamiento del tango bailado al tango canción no implica por lo tanto el borramiento de la “amoralidad” del tango, sino que desplaza esa amoralidad desde los cuerpos al discurso, ya que el tango canción cantó, muchas veces, precisamente esa “amoralidad”.

En novelas, ensayos y poesías de los años veinte y treinta el tango sigue siendo concebido como primitivo y sensual. Tanto Borges como Lugones insisten, en los años treinta, en ver en el tango ese costado salvaje o bárbaro. Aunque desde posiciones valorativas opuestas, la coincidencia muestra un estado histórico del imaginario sobre el tango que no se corresponde con esa historia evolutiva y lineal que aseveraría el supuesto “adecentamiento” del tango. Si para Borges se trata de “una música de rapsodas griegas”, mientras que para Leopoldo Lugones, en cambio, se trata de “un reptil de lupanar”, ambos coinciden en pintar al tango como algo primitivo.

**Las letras de tango, al apelar al mundo del arrabal y sus personajes más característicos – milonguita, compadrito – van a construir también un juego entre lo “primitivo” de estos contenidos y un tipo de estructura poética autorreferencial que es un rasgo claramente moderno. La tan mentada “nostalgia” del tango es un efecto de significado producido precisamente por la referencia a un pasado primitivo desde el punto de vista de la pérdida, de la ausencia en el presente de los signos de ese pasado.** En esa estructura, las letras de tango marcan una tensión entre la referencia a un pasado y la constatación de que el presente no se corresponde con ese pasado; es decir: refieren al pasado y simultáneamente refieren al presente desde el cual ese pasado es visto como tal.

También el samba sigue un proceso de transformaciones que acentúan principios primitivistas, tanto en sus letras como en su retórica musical. “Pelo telefone” inaugura en 1917 –nótese la coincidencia exacta con el mismo año del primer tango canción– un tipo de samba reconocido como más primitivo, que durante los años treinta sufre una transformación radical, tanto que para muchos no se trataría

del mismo género. Dado que en la producción de ese nuevo tipo de samba comienzan a intervenir compositores de clase media blanca (Noel Rosa, Ismael Silva), esa transformación fue leída como un episodio de “branqueamento” del samba. Sin embargo, el patrón rítmico que identifica a ese nuevo samba acentúa las síncopas y el contrapunto, que se asocian claramente con la música de origen africano y “primitivo”. Y es precisamente en esas décadas de intensa modernización cuando los instrumentos de viento –instrumentos “europeos”– se completan con instrumentos de percusión, considerados como los instrumentos “africanos” – pandeiro, surdo, cuica–, cuando el ritmo del samba se acelera, y las letras se vuelven mucho más autorreferenciales en relación con el mundo del samba, remitiendo a la batucada, el morro, la vida malandra, y otros elementos característicos del mundo “social” del samba.

**En realidad, para atenernos exclusivamente a las letras, es posible encontrar una similitud sorprendente con las operaciones que describen las letras de tango. Gran parte de ellas pueden agruparse en un subconjunto cuyo tema es la tensión entre personajes, ambientes e historias situadas al margen de la modernización, y los procesos de modernización que sin embargo aparecen referidos en esas letras ya sea de forma irónica o de forma decididamente crítica. Con esa operación, las letras negocian modernidad y primitivismo de una forma muy especial.**

El subgrupo de sambas malandros, exhaustivamente analizados por Cláudia de Matos y Carlos Sandroni, está compuesto por composiciones que refieren a un mundo primitivo, que puede considerarse en plena desaparición, pero cuya resistencia el

samba canta: “Recenseamento”, “Gente Bamba”, “Adeus batucada”, “Voltei pro Morro”, son elaboraciones sobre la tradición “auténtica” del morro que en realidad no se hallaba tan presente en los primeros sambas. En *Recenseamento*, de Assis Valente, la referencia a la modernización de la ciudad, por un lado, y a la música y al mundo del samba, por el otro, confluyen en una primera oposición que la estructura del samba resuelve en la figura de una negociación:

**Em 1940**

**lá no morro começaram o recenseamento  
E o agente recenseur  
esmiuçou a minha vida  
que foi um horror  
E quando viu a minha mão sem aliança  
encarou para a criança  
que no chão dormia  
E perguntou se meu moreno era decente  
se era do batente ou se era da folia**

**Obediente como a tudo que é da lei  
fiquei logo sossegada e falei então:  
O meu moreno é brasileiro, é fuzileiro,  
é o que sai com a bandeira do seu batalhão!  
A nossa casa não tem nada de grandeza  
nós vivemos na fartura sem dever tostão  
Tem um pandeiro, um cavaquinho, um tamborim  
um reco-reco, uma cuíca e um violão**

**Fiquei pensando e comecei a descrever  
tudo, tudo de valor  
que meu Brasil me deu  
Um céu azul, um Pão de Açúcar sem farelo  
um pano verde e amarelo  
Tudo isso é meu!  
Tem feriado que pra mim vale fortuna  
a Retirada da Laguna vale um cabedal!  
Tem Pernambuco, tem São Paulo, tem Bahia  
um conjunto de harmonia que não tem rival  
Tem Pernambuco, tem São Paulo, tem Bahia  
um conjunto de harmonia que não tem rival**

Si horror rima con recenseur, en pleno momento de modernización violenta y excluyente, es porque en tanto representante del Estado y de la intervención del Estado en la vida cotidiana—signo de una suerte de temprana biopolítica—, aparece como la intervención —o, más bien, irrupción— de algo extraño, ominoso, y de cuya acción se teme.

Sin embargo en la letra es la *lei* (segunda estrofa) lo que parece calmar el nerviosismo generado por esa irrupción. La respuesta para la pregunta del recenseur pasa por desplazar la pregunta: ante la pregunta “se meu moreno era decente/ se era do batente o se era da folia”, es decir, ante la pregunta por la vida privada, se

responde por la ley y la vida pública: “o meu moreno é brasileiro, é fuzileiro”. La propia música del samba –referida metonímicamente a partir de sus instrumentos típicos como pandeiro, cavaquinho y tamborim-, y los mismos signos patrios –¡hasta la bandera!– aparecen en la letra como garantía de una brasileñidad que trasciende las instituciones. **Si bien esa idea de nación se define por afuera de las instituciones y herramientas que el Estado comanda (censo, casamiento), esa “exterioridad” con respecto a las instituciones del Estado no implica una oposición o negación de la idea de nación, sino más bien una reafirmación en contraste. En ese sentido, la letra describe una parábola que es también la parábola del samba en su proceso de nacionalización. Como dice Claudia de Matos –y en esto coincide con Sandroni- el samba que se convierte en símbolo nacional es un samba en el que la insistencia de la síncopa revela la incursión del ritmo negro en la sistema musical blanco: “Paradoxalmente, era pela afirmação de sua estranheza, de sua diferença, que este samba ingressava no reconhecimento da sociedade global.”**

Como en una formación de compromiso, la acentuación de esos rasgos “primitivos” viene de la mano de una mayor sofisticación que tiene que ver, tanto con la participación de músicos de clases medias, como con una elaboración mayor de la relación entre melodía y armonía. En el caso del samba, esto se da precisamente por la incorporación de los instrumentos “primitivos” como el surdo, la cuica y el tamborim. Estos instrumentos permiten una marcación del ritmo mucho más fuerte que a menudo marca una discordancia intensa con la línea melódica que producen los instrumentos “europeos”. “Gente bamba”, delicioso samba de Synval Silva, permite percibir estos contrastes. Mientras la flauta marca la melodía, la cuica y el tamborim van pautando claramente el ritmo por momentos casi en disonancia con la melodía. A su vez, en la grabación realizada por Carmen Miranda, la voz sigue una línea melódica diferente tanto al ritmo como a la melodía.

**Según esas combinaciones entre lo “primitivo” y la sofisticación, esa tensión entre la recuperación de un pasado y su modernización, lo primitivo se convierte en moderno, pero no en el sentido de que desaparece “lo primitivo” bajo su sofisticación y modernización. Se trata en cambio de un proceso cultural por el cual lo primitivo ya no será pensado o valorado por “exótico” sino por encontrar en él mismo una cierta afinidad y consonancia con lo moderno.** Así, a pesar de la intensificación del primitivismo del tango y del samba en tanto músicas “exótico-nacionales”, lo cierto es que mantenerse exclusivamente en la percepción de lo “primitivo” reproduce el exotismo europeo – que muchos intelectuales y artistas argentinos y brasileños tendieron a “imitar” – destinado ahora a la propia cultura popular. Junto con ese construido “exotismo”, el samba y el tango elaboraban también un mensaje de modernidad, en su traducción popular del cromatismo y del contrapunto modernista.

## Vanguardia, tango y samba

Como se ha repetido hasta el cansancio, las primeras referencias al tango y al samba han sido referencias violentamente negativas, e incluso el tango y el samba en sus primeras manifestaciones habrían sido perseguidos, criminalizados y reprimidos. Si, más allá de la referencialidad sobre el mundo del tango y del samba que estos discursos negativos y criminalizantes diseñan, se investigan las figuraciones del tango y del samba en su modo de funcionamiento, a la hipótesis negativa y represiva puede oponerse –sin negarla, sino desplegándola– una hipótesis productiva: esa misma negatividad permite atisbar una serie de proposiciones y de problemas que se relacionan con la construcción de una cultura nacional y, sobre todo, con el rol del primitivismo en la construcción de una cultura nacional “periférica”. Habría que preguntarse no sólo por los enunciados que esa negatividad supone, sino, sobre todo, por el poder productivo de esos discursos; por la cristalización, en ellos, de una funcionalidad muy claramente aprovechable para el discurso de la nación de una categoría de lo exótico que, por sus rasgos marcadamente diferenciadores, y por los efectos textuales que producen, van a resultar irrenunciables en el proceso de construcción de una cultura nacional.

Las primeras referencias al samba y al tango como músicas y danzas populares comienzan a hacerse más consistentes alrededor de la década de 1880. No es fácil hurgar en esos pasados del tango y del samba, porque ambos términos – que adquirirían una definición mayor sólo alrededor de las primeras décadas del siglo XX – afloran en la cultura escrita – sobre todo en la prensa y en la literatura – con una identidad difusa, debido a menudo al propio desconocimiento que aquellos que escriben tienen de esas músicas y danzas. Mirados desde un exterior desde el cual se los observa como rasgos característicos de una otredad, el tango y el samba resultan a fines del siglo XIX definidos a partir de una descripción en la cual aparecen como objetos y no como experiencias percibidas por un yo comprometido en ellas. Al emerger en escrituras con tendencias claramente costumbristas, esa articulación del samba y del tango va a modular una ambivalencia fundamental en la construcción de un paisaje nacional. Porque mientras que por un lado tango y samba aparecen como aquello de lo que se abomina –son el “idioma del delito”, productos de salvajes y pendencieros, condensaciones del pecado–, por otro lado su consistencia como “documentos” de una tipicidad se hace irresistible para el escritor que, arrebatado por la pulsión de dar una visión “típica” de esas regiones que se ha dispuesto a narrar, no puede dejar de lado esos objetos. En ese sentido, samba y tango ejercen una fascinación particular, que oscila entre un rechazo y una especial atracción. O mejor: que en su rechazo exhibe el hechizo que ejerce aquello que busca reprimirse o prohibirse.

Esta actitud se continuará muy claramente en el modernismo brasileño –sobre todo en Oswald de Andrade y Mário de Andrade, o en Gilberto Freyre y, también, en Di Cavalcanti y Lasar Segall–, y también, aunque tal vez de una forma menos evidente –o, simplemente, que ha sido menos trabajada por la crítica–, en la vanguardia argentina: no sólo en Borges sino también en Güiraldes e incluso en Gironde y en Pettoruti, que pintó varios cuadros nada más y nada menos que cubistas sobre... el tango y sus músicos. Claro que en uno y otro momento las operaciones de esa mirada, así como los objetos que van a construir, resultan diferentes. El

proceso es ambiguo y ambivalente: mientras que por un lado delata la operación de acercamiento del artista o intelectual latinoamericano al europeo –al internalizar su mirada–, por el otro lado demuestra también un intento –a menudo desesperado– por recuperar algo de la cultura popular para construir con esos objetos sus “tradiciones nacionales.”

**El tango y el samba cumplen un papel fundamental para la cultura letrada en ese proceso de exotización de lo propio. En las primeras referencias al tango y al samba se percibe una etnologización de la nación, que será para la Argentina y el Brasil del siglo diecinueve una operación fundamental en el proceso de construcción de una idea de cultura nacional. Quisiera marcar un hiato entre la etnologización de la nación y la construcción de una cultura nacional. Sin que mi intención sea diferenciar entre momentos cronológicos que se sucederían sin más o pacíficamente, quisiera diferenciar sin embargo una actitud que mira con ojos extrañados al país propio y que más que construir una cultura nacional tiende a ubicar al sujeto como un eterno desterrado, de una actitud constructiva en la que sobre el supuesto desierto o selva de la cultura nacional se erigen panteones y se fundan nacionalidades culturales.**

Alrededor de los años veinte es posible encontrar en las culturas argentina y brasileña una fuerte condensación simbólica entre lo primitivo y lo moderno. Las condiciones históricas de esa condensación pueden leerse en algunas de las formas culturales más “canónicas” de ambas culturas, productos de sus respectivas vanguardias nacionales: en el primitivismo marioandradino y oswaldiano (el samba aparece no sólo en el *Manifiesto Antropófago* sino también, por nombrar apenas una de sus apariciones, en el capítulo VII de *Macunaíma*), o en el criollismo vanguardista de Borges y Güiraldes (y el *Evaristo Carriego*, con su inclusión de una “Historia del tango” y *Raucho* son algunos de los espacios más evidentes de esa emergencia del tango). Esa condensación es fundamental para la nacionalización del tango y del samba: ella permite negociar la contradicción planteada al proponer como símbolo nacional una forma que hasta entonces había sido considerada “primitiva” y “salvaje” en plena etapa de violenta modernización excluyente.

Pero hay una razón todavía más contundente para intentar mapear las formas y las condiciones por las cuales lo primitivo llega a ser asociado a lo moderno. Y es que en ella puede leerse, quizás de forma novedosa, una problemática central para cierta vanguardia latinoamericana. Porque en la condensación entre lo primitivo y lo moderno el recorrido de la problemática de lo nacional en las vanguardias latinoamericanas se exhibe como función del cosmopolitismo típico de la vanguardia. En primer lugar, habría que desarmar la idea de que cosmopolitismo y nacionalismo son términos excluyentes, términos que planteen necesariamente una paradoja. El nacionalismo fuera de Europa –señala Partha Chatterjee– “was historically fused with a colonial question”. La combinación de cosmopolitismo y nacionalismo es una de las formas históricas en las que se manifestó esa “fusión” en algunas modernidades latinoamericanas.

## Los legados ambivalentes de la modernidad

La condensación entre lo moderno y lo primitivo que realizan algunas vanguardias argentinas y brasileñas hace evidente ya no la mera coincidencia cronológica entre la modernización y la nacionalización de las culturas latinoamericanas, sino la fuerte imbricación en la que se vieron comprometidos ambos impulsos, hasta el punto de definir, como las dos caras de una misma moneda, ciertas figuras de la modernidad.

**Es claro que el problema de lo primitivo en la cultura argentina y brasileña está ligado a la dinámica de la modernización. Según la implementación que la cultura latinoamericana hizo de él, lo primitivo en los años 20 es un significante anfibia. Refiere al mismo tiempo al gesto moderno y sofisticado de la vanguardia europea, fuertemente atravesada por el primitivismo, y al pasado nacional, donde este primitivo es "descubierto".** Pero los cambios en el significado de lo primitivo no se explican sólo por la imitación que la vanguardia latinoamericana hará de la vanguardia europea. De hecho, la figura primitiva también está presente, en estos años, en prácticas que no se asocian con la vanguardia, como las novelas del tango y del samba, que surgen sobre todo en los años veinte y treinta: *Nacha Regules* o *Historia de Arrabal*, de Manuel Gálvez, o *A Estrela Sobe*, de Marques Rebelo. Esos cambios condensan estrategias de nacionalización utilizadas tanto por la vanguardia como por otros movimientos más críticos de la modernización, menos eufóricos de la modernidad europea. En sus significados cambiantes, la idea de lo primitivo como icono nacional durante las décadas de la modernización puede ser explicada, más que a partir de una referencia a Europa, teniendo en cuenta la condición histórica de América Latina en relación con el proceso de modernización. **Para América Latina, ser nacional será lo mismo que ser moderno y, ser moderno a su vez, ser nacional. El tango y el samba, y la idea de lo primitivo que llegaron a condensar, será uno de los escenarios en donde pueden verse los legados ambivalentes de la modernidad para las culturas latinoamericanas.**

Una de las razones por las cuales el tango y samba se convirtieron en símbolos nacionales en los años veinte y treinta es precisamente porque presentan el mejor ejemplo de esta condensación entre lo moderno y nacional. Hubo, es claro, otros factores que aceleraron ese proceso: la exotización del tango y del samba que produjo la escena musical parisina -para horror de varios representantes de las elites-, los usos del tango y del samba durante la vanguardia, o la instrumentalización del tango y el samba en la construcción de un cine nacional, que catapultó las carreras artísticas de Carlos Gardel y de Carmen Miranda.

**Si la nacionalización de una forma cultural considerada primitiva presenta algunas contradicciones al relato de la modernización de las culturas argentina y brasileña, éstas acaban siendo negociadas a partir del significado culturalmente construido de lo primitivo en torno al tango y al samba, lo que permitirá a las culturas brasileña y argentina proponerse como sitios de una modernidad alternativa.**

En una crónica titulada “Carnaval na Ilha do Governador”, Rachel de Queiroz (otra modernista no siempre pensada junto a los hegemónicos Andrades) apunta aquella similitud entre el samba y la vanguardia:

“Perto do bar-restaurante da Praia da Freguesia, os falsos grã-finos mostram seu nojo pelo carnaval da negrada, sentando de pijama nas cadeiras do passeio, com a garotada fantasiada de índio, choramingando em redor. Foi aí que passou um bando de sujos com tamborim, três cuícas e uma gaita de bôca fazendo solo: cantavam o chorinho mais bonito dêste ano:

-Lá vem a lua lá no céu surgindo....

-E o que é que eu tenho com isso?

Um senhor de barbicha pôs a mão em concha atrás da orelha, escudou a cantiga e ficou danado:

-Isso é verso futurista! Ó xentes, até em samba já dá verso futurista!”

La coincidencia entre samba y modernidad fue, como lo percibió Rachel de Queiroz, tal vez algo más que una estrategia de la vanguardia brasileña para construir la nación. La construcción del particularismo argentino y brasileño se sostiene sobre una doble estrategia universalista y particularista que parecería ser una de las características de las culturas periféricas concebidas como luchas siempre constantes y contestatarias cuya relación con Europa y el discurso de la Ilustración fue siempre ambigua. Como ya decía Oswald de Andrade en su *Manifiesto Antropófago*: “Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem”. Cosmopolitismo y nacionalismo no fueron, entonces, dos momentos casual y cronológicamente coincidentes, sino las dos caras con las que se presentó, como un Jano primitivo, el impulso modernizador de las décadas del 20 y del 30 del siglo veinte en algunos países latinoamericanos. De allí que lo primitivo pase, en los años veinte, a convertirse en vector de modernidad.

### Lecturas sugeridas:

Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

Adorno, Theodor. *Filosofía de la nueva música*

Borges, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Manuel Gleizer, 1930. [1955]

Chatterjee, Partha. *Nationalist Thought and the Colonial World. A Derivative Discourse?* London: Zed for the United Nations University, 1986.

Gobello, José. *Las letras de tango: de Villoldo a Borges*. Buenos Aires: Brújula, 1966.

Matos, Cláudia de. *Acertei no milhar. Samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

Perloff, Marjorie. “Tolerance and Taboo: Modernist Primitivisms and Postmodernist Pieties”. En *Poetry on and off the Page*. Evanston: Northwestern University Press, 1998.

Queiroz, Rachel de. “Carnaval na Ilha do Governador”. En Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, *Rio de Janeiro em Prosa e Verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.

Rossi, Vicente. *Cosas de negros*. Buenos Aires: Taurus, 2001.

Sandroni, Carlos. *Feitiço decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1930)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/UFRJ, 2001.

Sierra, Luis Adolfo. *Historia de la orquesta típica*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.

Zucchi, Oscar. *El tango, el bandoneón y sus intérpretes*. Buenos Aires: Corregidor, 1998.



Florencia Garramuño dirige el Programa en Cultura Brasileña de la Universidad de San Andrés y es investigadora del CONICET.