

Florencia Garramuño,
Modernidades primitivas. Tango, samba y nación,
Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, 270 páginas

Entre los años veinte y treinta el tango y el samba se convierten, tanto en la Argentina como en el Brasil, en formas culturales nacionales. Ahora bien, ¿cómo se desarrolla ese proceso complejo de “negociación de las diferencias culturales” que conduce a su consagración? Esa pregunta guía el desarrollo del libro *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*, bajo el presupuesto de que ese proceso debe ser desnaturalizado por el trabajo crítico, poniendo en evidencia la manipulación arbitraria de los rasgos asimilados al modelo consagrado.

Garramuño es consciente de la amplitud y complejidad de este problema, y opta por recortar algunas “hebras” de la “red” en la que se nacionalizan esas manifestaciones. Para ello privilegia a) el papel de las vanguardias estéticas (incluyendo la música, la literatura y la plástica) en la apropiación y legitimación desde arriba, b) los viajes a París como instancias de consagración (tanto para la vanguardia como para los artistas populares), y c) las imágenes del tango y del samba forjadas por las letras musicales de estas manifestaciones, así como por la novela realista de las décadas del veinte y del treinta, y por el cine. Creo que uno de los hallazgos estructurales del libro –que constituye un aporte

significativo a los estudios comparados sobre la Argentina y el Brasil– es este desplazamiento de su análisis desde el núcleo de mayor autonomía (el arte de vanguardia), hasta las manifestaciones del cine, mucho más sesgadas por el mercado (en función de sus condiciones materiales de producción).

El estado de la cuestión del que parte el trabajo de Garramuño aparece marcado por algunos enfoques históricos previos que han entendido el tango y el samba de los años treinta como manifestaciones “nacionales”, a partir del borramiento de su origen popular y de su “civilización” o refinamiento por la intervención de los intelectuales de la clase dirigente, en el marco de su canonización. En cambio Garramuño (apoyándose en autores tales como Hermano Vianna, Carlos Sandroni y Cláudia Mattos, para el contexto brasileño) parte de cuestionar ese enfoque, al advertir que no habría un “saneamiento” sino más bien una resignificación de “lo primitivo”, percibido ahora como *la* marca privilegiada de la modernidad. Así, se operaría un pasaje de la devaluación patologizante de lo primitivo y de las culturas populares en su conjunto, en el discurso positivista hegemónico de entresiglos, hacia la exaltación de estos materiales a partir de

los años veinte. Por ejemplo, lejos de borrar sus marcas “bastardas”, faveladas y negras, el samba –a medida que se consagra como forma nacional– enfatiza los ritmos sincopados, la percusión afro y las temáticas referidas al mundo del malandranejo, de modo que, tal como prueba Garramuño, los rasgos primitivos se acentúan –en lugar de apagarse– precisamente para que el samba ingrese reconocido como forma nacional moderna.

Para pensar la asociación entre modernidad y primitivismo, que se consolida en esta etapa, creo que ha sido central, en el trabajo de Garramuño, la lectura de un análisis como el de James Clifford en “On Ethnographic Surrealism”.¹ Allí Clifford analiza cómo, en los años veinte, emerge una concepción moderna del sujeto y una revaloración de formas no racionales de conocimiento del mundo, que aproxima a antropólogos y a estetas de vanguardia sobre la base de una experiencia “surrealista” –en sentido amplio– compartida. Razones estéticas (como la ruptura de la mimesis realista y la desjerarquización de los materiales) y filosóficas (como el cuestionamiento al racionalismo occidental) abren

¹ Clifford, James, “On Ethnographic Surrealism” en *Comparative Studies in Society and History*, vol. xxiii, n° 4, 1981.

la brecha para el encuentro de la modernidad extrema precisamente en el extremo arcaísmo de lo “primitivo”.

En *Modernidades primitivas*, la autora analiza lúcidamente ese pasaje de la devaluación al reconocimiento de las prácticas del otro, por ejemplo, al comparar una publicidad de fines del siglo XIX que acentúa los trazos bestializados de los bailarines negros, con la figuración reverencial del candombe en la plástica del artista uruguayo Pedro Figari.

Sin embargo, Garramuño también sugiere que la literatura de entresiglos instaura una diferencia que problematiza la estereotipia de la publicidad contemporánea a esa etapa, evidenciando la eficacia mayor del arte —con respecto a otros discursos sociales— para pensar lo social. De hecho, su análisis de la exotización del samba implícita en *O cortiço* de Aluísio Azevedo revela que, en ese texto paradigmático del naturalismo de entresiglos, el samba danzado por una mulata, como metonimia del ablandamiento del trópico, ya es percibido como el eje privilegiado de la cohesión de los sectores populares que se encuentran en un proceso dinámico —y tenso— de amalgama (dada la entrada de inmigrantes europeos y la reciente abolición de la esclavitud, en el marco de la emergencia de una sociedad “de clases”). Garramuño advierte bien que Azevedo todavía no eleva el samba a símbolo nacional porque excluye del mismo a la élite; sin embargo, cabe advertir que ésta ya opera como espectadora —voluntariamente o no—,

integrada indirectamente por los profundos vasos comunicantes —ruidos, olores, animales, favores sexuales, etc.— que acercan el palacete y el conventillo desdibujando las fronteras entre ambos órdenes. En este sentido, creo que en *O cortiço* —y en otras ficciones de Azevedo— ya gravita el reconocimiento de la riqueza semántica del mundo del “otro”, en contraste con el reduccionismo bestializador del discurso publicitario. Incluso parece subyacer allí una marcación “premonitoria” del papel simbólico que asumirá luego el samba como práctica de integración nacional. Así Azevedo —aun desde el naturalismo— parece prolongar la concepción romántica para la cual lo popular es la garantía por antonomasia de la especificidad nacional en formación, de una sutura de la nación que, ante la mera imitación de las élites, debe operarse “desde abajo”.² En este sentido, creo que el samba en *O cortiço* reescribe, ahora en el escenario convulsionado y represivo de la modernidad urbana, la síntesis nacional intuitiva por los románticos, por ejemplo en escenas anticipadamente “gilbertofreyreas” como las que recrea el pintor J. M. Rugendas en “Lundu” (donde la élite, los sectores populares libres y los esclavos se integran en torno al espectáculo compartido de la danza de origen africano, “blanqueada” desde arriba, como momento paradigmático y fundante de una cohesión nacional en germen).³

Garramuño rastrea algunas de las primeras figuraciones del tango en la literatura culta argentina, centrándose en el análisis del poema “Tango” de

Ricardo Güiraldes, y encuentra allí, en contraste con *O cortiço*, la construcción de un “erotismo de ruptura”. Argumenta entonces que las primeras conceptualizaciones en ambos países crean imágenes diversas de la práctica cultural y de la sociedad, reforzando la sutura (o la fractura) de la nación como respuesta a contextos sociales diversos. A nuestro criterio, ese hallazgo resulta especialmente interesante, pues lo mismo se registra en otros discursos sociales, contemporáneos y posteriores: la cohesión popular en *O cortiço* contrasta con el quiebre y la sensación de amenaza enmascarada contra la élite, que se proyecta, por ejemplo, en *En la sangre*, de Eugenio Cambaceres; ese contraste vuelve a vertebrarse en otros discursos sociales posteriores, por ejemplo en ensayos de interpretación nacional canónicos como *Casa-grande e senzala*, de Gilberto Freyre, y en *Radiografía de la pampa*, de Ezequiel Martínez Estrada, que crean imágenes opuestas de la nación, marcadas por la

² Para un análisis de la cohesión social en *O cortiço* y en otras ficciones brasileñas (y argentinas) de entresiglos, véase por ejemplo Mailhe, Alejandra, “Puntos de convergencia, puntos ciegos, puntos de fuga. La operación comparativa en el abordaje de novelas y ensayos latinoamericanos de entresiglos”, en *Prismas*, No. 8, 2004.

³ Para un análisis de la concepción de la cohesión social en las visiones de la sociedad brasileña producidas por Rugendas (y Debret), véase Alejandra Mailhe, “Les limites du visible: reflexions sur la representation picturales de l’esclavage das l’ouvre de Rugendas et de Debret”, en *Conserveries Mémoires. Revue électronique de la Chaire de recherche du Canada en histoire comparée de la mémoire*, No. 3, Université Laval, Canadá, junio de 2007.

cohesión o la coerción, y por la sutura o la fractura social, ambas por la vía de la sexualidad.

Tal vez esa diferencia en las tradiciones representacionales de ambos países pueda leerse como síntoma tanto de la jerarquía social más rígida que en el Brasil permite la exploración relativista –entre condenatoria y fascinada– del mundo del “otro”, como de la mayor movilidad social que en la Argentina subraya la confrontación y engendra un mayor etnocentrismo en la élite.

Para el análisis de la representación del tango y el samba en algunas novelas realistas de los años veinte y treinta, Garramuño se apoya en el presupuesto implícito de que allí anida una manifestación estética más abierta que la de la vanguardia para negociar con las exigencias del mercado. De hecho, las ficciones de Manuel Gálvez y de Marques Rebelo elegidas por Garramuño desarrollan narrativamente varios ideogramas del género sobre el mundo del margen. A pesar de esta mayor concesión al mercado, existiría una divergencia ideológica interesante entre los géneros comparados (y aquí radica otro hallazgo importante del análisis de Garramuño): por ejemplo, a pesar de trabajar con clisés que migran de un registro a otro, las novelas de Gálvez victimizan a los personajes femeninos, mientras que el tango tiende a condenar la ética baja de las “minas”; así, las novelas denuncian las fracturas y los conflictos sociales que reducen el papel integrador y homogeneizador que el mercado atribuiría a tangos y a sambas. Y tal vez incluso pueda

pensarse esa diferencia ideológica como resultado de la mayor libertad de crítica ideológica de parte de la literatura, como índice de su mayor autonomía respecto de la ideología hegemónica en el mercado.

Desde mi punto de vista, uno de los ejes más apasionantes del libro de Garramuño se refiere a esta relación entre vanguardia primitivista y cultura popular. Esa relación se revela como problemática, pues si la vanguardia por un lado establece una ruptura radical con el pasado al desarticular las jerarquías entre lo culto y lo popular (abriendo la esfera de lo bello a los criterios, temas y materiales provenientes de la cultura popular), por otro lado también crea nuevas estrategias de jerarquización. Así, por ejemplo, en el contexto brasileño, Mário de Andrade lamenta –como Freyre– la separación tajante entre lo culto y lo popular desde el siglo XIX; pero al mismo tiempo rejerarquiza el espacio de la cultura popular, separando culturas tradicionales y de masas, y confiando en un proceso de transfiguración de los materiales populares en el arte culto (concebido como una instancia superior donde, todavía bajo cierto evolucionismo, la creación erudita eleva y perfecciona el material popular de base).

Garramuño focaliza esa relación entre vanguardia y cultura popular en función de algunos vínculos de sociabilidad concretos y de algunas apropiaciones formales y temáticas operadas “desde arriba” por los vanguardistas, en su representación del tango

y del samba. Con respecto a las relaciones de sociabilidad, es iluminadora la mención –contenida en el libro– de algunas figuras de mediación que facilitan la circulación de los bienes culturales entre los espacios de la vanguardia y la música popular (por ejemplo, el papel de mecenas que ejercen figuras como Olívia Guedes Penteadó, quien interviene en la “exportación” de músicos populares y de élite a Francia, o la amistad entre el músico de samba Sinhó y los modernistas de San Pablo). Ese tipo de figuras y espacios de convergencia religan la vanguardia a la cultura popular, y el centro europeo a la periferia latinoamericana, realizando transacciones diversas en cada contexto, necesarias para forjar la instalación convergente del primitivismo estético (como digresión, quisiera recordar que ése es precisamente el papel que ejerce por entonces otro vanguardista latinoamericano, Alejo Carpentier, desde París: las crónicas que escribe para los lectores latinoamericanos exhiben las operaciones necesarias para la formación del gusto de ese público por “lo primitivo”).

Para analizar el modo en que los vanguardistas abordan temáticamente el samba y el tango en sus obras, y cómo se apropian “desde arriba” de materiales del mundo popular, Garramuño se detiene en algunos casos como la pintura “Samba” de Di Cavalcanti o el “Manifiesto antropófago” de Oswald de Andrade. Tal vez valdría la pena señalar también que la vanguardia –al menos en el caso brasileño– no sólo “baja” al mundo popular en

busca de materiales, para transmutarlos en una obra de arte culto, o que redefina la creación estética (como en el caso de Mário de Andrade) a partir del carácter anónimo, colectivo e inconsciente de la invención popular (poniendo así en cuestión el individualismo burgués); además tiende a elaborar su propia identidad a partir de la convergencia con las prácticas de la cultura del otro, en un juego especular de identificación y refracción de diferencias. En ese sentido creo que es ejemplar la escenificación de un rito de macumba en la novela *Macunaíma* de Mário de Andrade: ficcionalizando el terreiro de Tia Ciata en Río de Janeiro (un espacio paradigmático de cruce entre artistas populares y practicantes de macumba, y al que habría llegado Mário por medio del músico popular Pixinguinha), los principales personajes que intervienen en el rito –donde se produce una fusión mística inter-clase– son también músicos populares, al tiempo que en el final del evento los “macumbeiros” se transmutan en los propios modernistas, en un rito sincrético y reauratizador de comunión en el que convergen, de manera utópica, manifestaciones populares y creación de vanguardia, gracias a la emergencia de subjetividades yuxtapuestas y dislocadas (desatadas por la ceremonia religiosa y reivindicadas por los primitivismos de la vanguardia y de la moderna antropología).

Volviendo al libro de Garramuño, quizás cabría observar que, al ampliarse deliberadamente el alcance del

término “primitivo” (tal como la autora sugiere por momentos) podría correrse el riesgo de perder de vista las ambivalencias y las contradicciones históricas que connota esa expresión en su contexto estricto de enunciación. Al apelar a este término para aludir tanto al objeto del primitivismo estético y cultural de los años veinte y treinta, como también a lo “originario” en términos generales, esa ampliación –productiva por las resonancias románticas que revela la fantasía primitivista de un viaje hacia el “origen” y hacia “lo bárbaro”– puede conducir a desdibujar los significados polémicos (por ejemplo, las connotaciones exotistas y etnocéntricas) que encierra el concepto puntualmente en los discursos de esa etapa. Por ende, existe el riesgo de opacar las ambivalencias y las aporías que ya de por sí presenta lo “primitivo”, tal como opera en los discursos de una periferia que se apropia “antropofágicamente” de las teorías centrales. En este sentido, vale la pena recordar, por ejemplo, cómo critica Michel Leiris el primitivismo estético, desnudando sus raíces colonialistas –en su prólogo a *África negra*–,⁴ o la crítica que formula Mário de Andrade al concepto de “primitivo” en la teoría de Levy-Bruhl, advirtiendo su insuficiencia para dar cuenta de la “alteridad” del pensamiento popular brasileño.⁵

Ahora bien; el texto de Garramuño tiene, entre otras virtudes, la de sugerir nuevos interrogantes, que desde ya exceden los objetivos específicos que se propone el

libro, pero que son suscitados –al menos en mi caso– por su lectura. Por ejemplo,

1) ¿qué otras manifestaciones culturales compiten antes y durante la consagración del tango y el samba, creando un campo dinámico de posiciones de confrontación, compitiendo por hegemonizar el lugar de lo popular/nacional en cada mercado nacional? Inmigración, legado indígena y tradición criollista en la Argentina, a los que se agrega la fuerte presencia afro y las tensiones interregionales en el Brasil, crean un repertorio de alternativas en conflicto.⁶ De hecho, las operaciones de amalgama no parecen haber sido convergentes ni siquiera en el interior de una misma vanguardia (esto es legible, en el contexto brasileño, en los indigenismos divergentes del movimiento antropófago y del grupo verde-amarelo, o en las diferencias en la valoración de Oswald y Mário de Andrade sobre la cultura popular y de masas). Tampoco las operaciones parecen convergentes en el campo argentino: en el ensayo de

⁴ Véase Michel Leiris y Jacqueline Delange, *África negra*, Madrid, Aguilar, 1967.

⁵ Sobre la lectura crítica de Levy-Bruhl, véase Ancona Lopez, Telê Porto, *Mário de Andrade. Ramais e caminho*, San Pablo, Duas Cidades, 1972.

⁶ Oscar Terán, por ejemplo, al abordar la obra de Ernesto Quesada, ha analizado minuciosamente ese debate en una Argentina de entresiglos muy sesgada por la escisión entre cultura de élite y cultura popular, donde los intelectuales apelan reiteradamente a la fórmula de “mezclar sin mezclarse”. Véase Oscar Terán, “Ernesto Quesada: sociología y modernidad”, en *Vida intelectual en el Buenos Aires fin-de-siglo (1880-1910)*, Buenos Aires, FCE, 2000.

los años veinte, por ejemplo, el elogio del mestizaje en *Eurindia* de Ricardo Rojas o el “indigenismo” tibio que manifiesta Ernesto Quesada en sus lecturas (elogiosas pero también críticas) de Oswald Spengler, divergen de las opciones frente a lo popular de Scalabrini Ortiz en *El hombre que está solo y espera* o de Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de la pampa*.

2) Otra pregunta inquietante se refiere a qué otros agentes, discursos y prácticas intervienen en ese proceso de canonización, desde fuera del campo del arte (y que tal vez también hayan sido significativos para crear condiciones de consagración en la emergente cultura de masas). Pienso en las políticas culturales nacionales, o incluso en los discursos emanados desde el campo “académico” en esta etapa. Al menos en el contexto brasileño, algunos eventos que pugnan por una inédita –y radical– desjerarquización de los saberes pueden haber tenido cierto peso, indirectamente, en la consolidación del samba como manifestación nacional. Así, por ejemplo, además de la influencia innegable de *Casa-grande e senzala* en la relegitimación de la cultura afroamericana, en el primer congreso afrobrasileño (organizado por Gilberto Freyre

en Recife, en 1934), mientras los académicos exponen tesis “freyreanas” sobre la historia de los negros en el Brasil, artistas plásticos de vanguardia y artesanos populares comparten un mismo espacio primitivista y desjerarquizado de exposición, al tiempo que los “babalorixás” exhiben sus ritos fuera y dentro de los terreiros, y se acercan a participar “por primera vez” de las discusiones teóricas académicas.

3) También sería posible analizar cómo, entre Vila-Lobos y Carmen Miranda –dos polos de la dicotomía que Garramuño subraya– debe haberse extendido un gran espectro de figuras intermedias, probablemente más tensionadas entre la autonomía del arte y la dependencia respecto del mercado. Tal vez esas figuras sean tan importantes como los polos extremos para pensar el proceso de consagración de estas manifestaciones.

4) Al mismo tiempo, sería interesante poder observar el otro vector de esta interacción entre vanguardia y cultura popular: las apropiaciones desde abajo de las manifestaciones de la vanguardia.

5) Y por último, cabría preguntarse por las estrategias contrahegemónicas de

resistencia “desde abajo”, operadas por los músicos populares a medida que el samba y el carnaval son apropiados “desde arriba” por la industria cultural y convertidos en símbolos *for export* de la cultura nacional, destinados al consumo de las élites locales y extranjeras. Cláudia Mattos⁷ inserta el samba en esa pugna de sentidos, evidenciando cómo al “bajar del morro” y oficializarse como manifestación exportable, se generan numerosas reacciones de resistencia para resguardar, desde las bases, su especificidad cultural y su identidad “favelada” (por ejemplo, cuando los actores de estas prácticas se niegan a participar del carnaval oficial, y enfatizan deliberadamente la destreza corporal y la riqueza musical en desmedro de la opulencia visual).

Alejandra Mailhe
UNLP / CONICET

⁷ Cláudia Mattos, *Acertei no milhar. Samba e malandragem no tempo de Getúlio*, Río de Janeiro, Paz e Terra, 1982.