

Florencia Garramuño. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, 269 p.

Este volumen de Florencia Garramuño es un reciente aporte de la autora, reconocida estudiosa de la literatura y la cultura brasileñas, a los trabajos críticos que refundan una mirada inclusiva del Brasil en el ámbito de la literatura latinoamericana, y afianzan renovadoras líneas de investigación que superan tradiciones críticas más sectarias. Dividido en una “Introducción”, dos partes que retoman el eficaz oxímoron del título (“Primitivismos” y “Modernidades”) y un breve apéndice, el texto organiza un derrotero crítico sobre la cultura latinoamericana desde un interrogante paradójico, sintomático: ¿Cómo dos tipos musicales, como el tango y el samba, se constituyeron en símbolos de “identidades nacionales” -la argentina y la brasileña-, mediante el complejo proceso de recuperación de rasgos culturales *primitivistas*, durante el contexto de *modernización* latinoamericana de fines de siglo XIX y principios del XX? Desentrañar el modo polivalente en que dichas oposiciones conceptuales instituyeron a los dos fenómenos musicales estudiados como verdaderos “productos anfibios”, donde se conciliaba lo primitivo originario y lo moderno contemporáneo, constituye el desafío de este libro.

En su “Introducción”, Garramuño explicita las preferencias teóricas y los utillajes metodológicos con los cuales se monitorean los sentidos hilvanados en su lectura crítica. Sobresale en este caso la elección de la noción de “cultura como campo de conflictos, como espacio de polémicas y luchas simbólicas” (27), que lleva a debatir con algunas concepciones teóricas homogeneizadoras de lo cultural, que disimulan el conflicto en función de la búsqueda de una supuesta “unidad expresiva”. Al privilegiar la disputa, como espacio más adecuado para pensar las prácticas culturales, se prioriza naturalmente la zona de contacto donde se articulan y debaten las diversas formas culturales. Esta persecución de un abordaje amplio concentra la mirada en los límites, pondera las intersecciones y revisa los ocultos dobleces de los fenómenos culturales, apostando por una perspectiva interdisciplinaria, enriquecedora, que hace dialogar los discursos, las prácticas y los productos artísticos que ofrecen la música, la plástica, el cine, la literatura, el periodismo.

Es este convencimiento el que le permite a Garramuño debatir con visiones menos dinámicas para comprender, por ejemplo, las vinculaciones entre las formas culturales y su canonización como símbolos nacionales, como la que ofrece la muy determinista invención de la tradición, según los estudios de Hobsbawm y Ranger, donde, además, el proceso paralelo de construcción del estado resulta relevante; una circunstancia que, trasladada al objeto de estudio del libro, no resulta operativa, pues el tango y el samba se constituyeron como músicas nacionales antes de la intervención estatal de los gobiernos de Vargas y Perón, durante las décadas el 1940 y 1950. En otro sentido, y para repensar el desatendido vínculo entre Brasil y el resto de Latinoamérica, ofrecerá sus objeciones a algunas líneas de investigación como los estudios de área, los estudios latinoamericanos y el comparatismo, porque en distinta medida apostaron por una reflexión sobre la literatura latinoamericana, excesivamente pendiente de realidades locales -que terminaron por homogeneizar las diferencias- o permanecieron cautivos de criterios foráneos derivados de los modelos europeos, bajo cuya sombra nunca dejó de pensarse la cultura latinoamericana como entidad apéndice. Con claridad expositiva, la autora propone entonces una mirada teórica alternativa que permita “desplazar la problemática de la identidad y de la diferencia por el estudio de la negociación de diferencias culturales, viendo en la nacionalización del tango y el samba [...] un proceso complejo de disputas culturales” (38).

La primera parte, “Primitivismos”, avanza sobre el proceso de “depuración” que el tango y el samba sufrieron, hacia fines del siglo XIX, a través de un itinerario donde conflúan el rechazo y la seducción por el mundo social adscripto al entorno sociocultural que ambos

movilizaban. El tránsito desde lo primitivo, estigmatizado desde concepciones racistas -frente al inmigrante en Argentina y frente a la herencia africana en Brasil-, y desde censuras morales -frente a la sensualidad y al exhibicionismo de ambas formas musicales-, pudo alcanzar, mediante la “sofisticación” del tango y el “blanqueamiento” del samba, la “civilización” necesaria para tramarlos como símbolos nacionales. A través de una lectura cruzada, que no desaprovecha la riqueza iconográfica de la caricatura, los sutiles manejos tendenciosos de la publicidad o las representaciones socioculturales de las letras musicales, Garramuño reconstruye esta tarea de pulimento en función de la nacionalización. En este aspecto, quizás uno de los temas mejor analizados sea la ambigüedad, desde el rol de catalizadores, que ambas músicas gestaron en los propios escritores, una aporía que la autora analiza en el caso de *O Cortiço* (1890) de Aluísio Azevedo y *El cencerro de cristal* (1915) de Ricardo Güiraldes. El problema, a su vez, resulta relevante porque permite apreciar los matices que, a pesar del sostenido paralelismo que los propios fenómenos estudiados parecen imponer, apuntalan uno de los objetivos del texto: reconocer, y comprender, las diferencias culturales. Si en Azevedo la lente naturalista recluyó al samba como elemento de corrupción social, que funcionaba a contramano del proyecto “civilizador” de la nación, no pudo sin embargo evitar “ver” en ese “agente de contagio” (popular-sensual-retardatario) los rasgos más representativos que el proyecto edificador de la brasileñidad estaba buscando. Esta resolución frente al rechazo-fascinación que ocasionaba el primitivismo, se oponía a la más ambivalente ubicación de Güiraldes quien instituido en acusador de las falaces representaciones del tango parisino, reflató sus imágenes pendencieras, contraponiendo así al valor homogenizador que había descubierto Azevedo la marca de violencia y ruptura, que recién sería suturada durante la década de 1930, a través de un “acriollamiento” del tango.

Otro de los aspectos sustanciales de esta primera parte lo constituye la relectura del par cosmopolitismo-nacionalismo, que Garramuño emplea como eje vertebrador para deconstruir interpretaciones canónicas sobre la vanguardia latinoamericana. Apelando a la noción de modernismo de Peter Osborne, “como un concepto paradigmático en términos de una teoría transnacional de la cultura” (104), la autora redefine los posicionamientos de la vanguardia latinoamericana como un permanente bascular entre la necesidad de asimilar los modelos europeos y repensar lo propio, en un vaivén donde lo cosmopolita y lo nacional devienen figuras simbióticas, complementarias. Precisamente, las diferentes reactualizaciones que sufre, durante las vanguardias, uno de los conceptos espiralados que recorre el libro -el de primitivismo- permite apreciar las tensiones en disputa al momento de recuperar las imágenes del pasado nacional, vehiculizadas por el tango y el samba, en el marco de la urgencia por gestar formas artísticas que sintonizaran el arte latinoamericano en el registro de la modernidad. Para sustentar estas hipótesis, la autora apela, en principio, a la escritura de Borges y Mário de Andrade. Tanto en la recuperación, contradictoria, que hace Borges de la historia del tango -y más indirectamente de la gauchesca- en *Evaristo Carriego* (1930), como en el ambivalente posicionamiento de un yo poético distante, “etnógrafo”, aunque finalmente vencido por la efervescencia del baile, en la construcción de Andrade en “Carnaval carioca”, es posible advertir la ruptura más escandalosa de la vanguardia latinoamericana, a la que se refiere la autora. Pues la misma permite comprender cómo la urticante revalorización del otro primitivo, que las vanguardias encararon en su camino hacia la modernidad, resulta más compleja de explicar que el menos proteico desentendimiento que las vanguardias europeas emprendieron contra el pasado; en América Latina, la experiencia de los modernismos, obligaba a exorcizar el pasado, a readaptarlo para regenerar con ellos un nuevo horizonte de posibilidades y de discursos articulatorios sobre la nacionalidad. La otra vertiente que Garramuño emplea para analizar este particular fenómeno donde “lo primitivo se convierte en un vector de modernidad” (132) es la plástica. Las obras de Emiliano De Cavalcanti, Emilio Pettoruti y Cecília Meireles representaron escenas tangueras y sambistas, donde se alcanzaron

innovaciones que combinaban el empleo de referentes primitivos, que entrañaban lo nacional, y las distorsiones de los modelos académicos europeos. Las irónicas mujeres “amadonnadas” de De Cavalcanti, los arlequines cubistas y tangueros de Pettorutti y las bahiazas de figurín de moda de Meireles exhiben diferentes resoluciones artísticas para reciclar los significados de lo primitivo en un producto remozado, y ahora reconocido como legítimo.

La segunda parte del libro, “Modernidades”, selecciona tres elementos (el viaje, la narrativa y el cine) para continuar indagando el proceso cultural donde lo primitivo funcionó como una forma de modernización alternativa, en oposición a los direccionamientos monitoreados desde las metrópolis. A partir de los viajes de Gironde, Güiraldes, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Portinari, Xul Solar, Pettorutti, Garramuño recompone las variables que intervinieron en una nueva versión del viaje a Europa: el viaje de exportación. Además de permitir el aprendizaje disciplinar y el disfrute de la consagración, sobre todo para el tango y el samba, Europa ofrecía el encanto ante los nuevos funcionamientos mercantilizados de la cultura popular; dicha materia, con la cual trabajaban estos artistas, propició allí experiencias donde se les indicaba aquello que se esperaba de ellos, en tanto representantes del arte latinoamericano. El pensamiento embrionario sobre los rasgos identitarios nacionales se nutrió así de las imágenes que “el afuera” estaba construyendo sobre Latinoamérica, instaurando debates culturales donde la negociación se impuso como figura decisiva, y operando a veces algunas “fetichizaciones de la nación”, tal como se observa en ciertas letras de Cadícamo y en cuadros de Tarsila do Amaral, que se analizan en el libro.

Precisamente, el estudio de algunas novelas de principios del siglo XX, *Nacha Regules* (1919) e *Historia de Arrabal* (1922) de Manuel Gálvez, y *A estrela sobe* (1937) de Marques Rebelo, permite ahondar en la construcción de los estereotipos nacionales aportados por el tango y el samba (la milonguita arrabalera, el cafishio, la cantante de samba). La importancia de estos textos radica en la amplificación narrativa de historias que las letras de tango y samba estaban produciendo en sincronía. Las imágenes típicas de mujeres perdidas, la radiografía de las ciudades -socialmente compartimentadas y conflictivas- y la fuerte presencia del mundo tanguero y sambista aparecen enmarcados en relatos laxos, que se vuelven episódicos y nunca terminan de zanjar proximidades entre la novela y la crónica, alcanzando productos finales que no logran validarse por completo desde la estética del realismo que eligen los textos. Esta irresolución es interpretada por la autora como un índice significativo de las imposibilidades de narrar los símbolos nacionales, ya diseñados, en un relato cohesivo, totalizador; por este motivo, los textos exhiben así sus fisuras e incongruencias, mostrándose como productos liminares para la narración de la nación moderna, desde la periferia latinoamericana.

Alrededor de las figuras de Carmen Miranda y Carlos Gardel, Garramuño revisa la inserción del tango y el samba en los orígenes del cine de Brasil y Argentina. El cine permitió también una doble consagración de ambos tipos musicales, hacia el extranjero y hacia el interior de las propias naciones. Como emblema de la modernización, las películas prolongaron el debate sobre los adelantos de la vida urbana y las idealizadas recuperaciones de la vida rural, siguieron estilizando las zonas menos glamorosas del mundo tanguero (*Luces de Buenos Aires*-1931-, *Melodía de arrabal* -1932-) o generando montajes esquizofrénicos donde el samba “americanizado” se conjuga con las imágenes ultramodernas, y menos representativas, de Buenos Aires (*Down Argentine Way* -1940-); siempre en el horizonte de disputas previsibles, entre las demandas foráneas de las productoras extranjeras y las necesidades nacionalistas de las preferencias locales. Estas fricciones, que modularon la construcción de una industria cinematográfica nacional bajo las presiones de los grandes estudios, se vincula con el apéndice titulado “Salvajes primitivos”. Si bien el mismo se articula como una reflexión sobre la presencia del primitivismo en la literatura brasileña de comienzos del siglo XX, sus conclusiones son válidas como síntesis de algunos de los aspectos más relevantes debatidos a lo largo del volumen. Partiendo de ciertas relecturas de

Oswald de Andrade, Gilberto Freyre y, sobre todo, *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade, Garramuño insiste en la necesidad de una recuperación del primitivismo, que equilibre una necesaria distancia con la recuperación exotista y de ruptura con la tradición de las vanguardias europeas, y recupere el gesto de reapropiación estratégica que hizo la vanguardia latinoamericana de lo primitivo, como postulación de una modernidad nacional y alternativa. El relato de la leyenda indígena de la onça parda, rescatada en *Macunaíma*, donde el animal para huir de una tigresa huye de la selva a la ciudad, transformándose en el recorrido en un automóvil, funciona, dice Garramuño, como una metonimia de la modernidad, pero no de cualquier modernidad, sino de aquella que gestada en el seno de la propia tradición latinoamericana permite avanzar hacia el futuro.

Para finalizar, creemos que entre las virtudes del texto merecen destacarse tres aspectos. En principio, debe subrayarse la elección del tango y el samba como objetos de estudio centrales para el análisis cultural latinoamericano que, superadas subestimaciones y lateralizaciones, gracias al análisis de Garramuño han sido reposicionados como ejes cuya reinterpretación implanta un nuevo cosmos con todo lo conocido. El estudio también resulta meritorio por el modo en que piensa estos fenómenos musicales, no como compartimentos estancos, evidenciando un esfuerzo por descubrir los vínculos que permitan abordar las interconexiones culturales -tan poco frecuentadas como porosas- entre Brasil y el resto de Latinoamérica. Por último, el libro imbrica en su razonamiento un gesto de interpretación de la cultura latinoamericana, en clave política, que debemos explicitar: las representaciones culturales de Latinoamérica no son sólo producto de imposiciones foráneas o reciclajes introspectivos, son el hallazgo tras una acalorada negociación que, aunque sea -o sobre todo- en términos culturales, desea pensarse equiparada con “el afuera”, para decidir cuál es su rostro más representativo y cuál el camino futuro a seguir.

Carlos Hernán Sosa