



RIDAA
Repositorio Institucional
Digital de Acceso Abierto de la
Universidad Nacional de Quilmes



Universidad
Nacional
de Quilmes

Garramuño, Florencia

¿Para qué comparar? Tango y samba y el fin de los estudios comparatistas y de área



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución - No Comercial - Sin Obra Derivada 2.5
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Documento descargado de RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes de la Universidad Nacional de Quilmes

Cita recomendada:

Garramuño, F. (2004). *¿Para qué comparar? Tango y samba y el fin de los estudios comparatistas y de área*. *Prismas*, 8(8), 151-162. Disponible en RIDAA-UNQ Repositorio Institucional Digital de Acceso Abierto de la Universidad Nacional de Quilmes <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2355>

Puede encontrar éste y otros documentos en: <https://ridaa.unq.edu.ar>

¿Para qué comparar?

Tango y samba y el fin de los estudios comparatistas y de área

Florencia Garramuño

Universidad de San Andrés / CONICET

Tanto el comparatismo como los estudios latinoamericanos han recibido en los últimos tiempos una serie de críticas, muchas de ellas feroces, que incluso han llegado a decretar –con la premura y energía con la que en los últimos años se han decretado tantos *finés*– la muerte de los estudios de área y la de los estudios comparados. El título de la intervención de Gayatri Spivak (2003) sobre la literatura comparada es elocuente y funesto: *Death of a Discipline*.

Las críticas al comparatismo y a los estudios de área –dentro de los cuales se incluyen los estudios latinoamericanos– no sólo coinciden temporalmente, sino que incluso es posible advertir una similitud muy fuerte entre los puntos que son criticados en una y otra disciplina. Una de las críticas fundamentales a la literatura comparada es la de haber sido una disciplina claramente regida por una noción de modelo europeo. Bien mirada, ésta es la misma crítica que se le ha endilgado a los estudios que utilizan la estrategia comparatista aun en otras disciplinas: si en el caso de la literatura comparada se trata de una idea de novela o de poesía –o de vanguardia o de romanticismo– claramente europea, en los estudios sobre las “modernidades alternativas”, por ejemplo, se trata de un modelo europeo de modernidad a partir del cual las supuestas modernidades alternativas son consideradas

como una suerte de *desvío*.¹ Esa dependencia de un modelo europeo no sólo ha marcado a gran parte de los estudios sobre culturas no europeas sino que ha sido además el origen de la mayoría de las polémicas que han despertado en los últimos años los estudios comparados.²

Otra crítica a la literatura comparada resuena también en las críticas que se le han hecho a los estudios de área. Se trata de la homogeneización de las diferencias entre las distintas literaturas que, asumiendo una única noción hegemónica de literatura –que cabría escribir con mayúsculas–, habría tendido a obtener

¹ Charles Taylor, “Two Theories of Modernity”.

² Una de las últimas manifestaciones de esta polémica ha tenido lugar a partir del proyecto de Franco Moretti de realizar una historia universal de la novela, con su nuevo Center for the Study of the Novel radicado en la universidad de Stanford, que se propone realizar un relevamiento del funcionamiento de la novela a lo largo y a lo ancho del mundo a partir de las investigaciones de críticos de cada una de las tradiciones nacionales que proporcionarían algo así como la “materia prima” para que el teórico (Moretti, o cualquier teórico centrado en una universidad con los recursos necesarios, obviamente norteamericana) realice a partir de ese material una “teoría general de la novela”. Cf. Franco Moretti, “Conjectures on World Literature”, Jonathan Arac, “Anglo-Globalism?”, y Gayatri Spivak, *Death of a Discipline*. La intervención de otros críticos en esta polémica puede leerse en las páginas de *New Left Review*, N° 16, julio-agosto de 2000.

una reflexión sobre las diferencias. En el caso de los estudios latinoamericanos, la búsqueda de la diferencia latinoamericana excesivamente dependiente de la reflexión sobre culturas locales teniendo en vista su carácter particular y único habría provocado, en muchos casos, la obturación de las diferencias entre distintos contextos nacionales en pos de una teoría común.³ Si en algunos casos el mérito de esta teoría común –caso Rama con *Transculturación narrativa en América Latina*– hacía disculpar los errores históricos –su visión, por ejemplo, del regionalismo brasileño–, lo cierto es que en otros casos menos honrosos las desventajas han sido mayores que los méritos.

La similitud de críticas, en el caso de los estudios latinoamericanos, es claramente explicable. En un artículo sobre la crítica literaria brasileña Antonio Candido propone una serie de argumentos que, como muchas de sus iluminaciones sobre el Brasil, pueden ser extendidos hacia otras zonas de Latinoamérica. En ese artículo, Candido sostiene que la crítica literaria brasileña ha sido marcada a lo largo de su historia por un designio comparatista: sea por la búsqueda de influencias y plagios, o como una herramienta para conceptualizar la literatura brasileña, la actitud comparatista habría estado siempre presente.⁴ Creo que su argumento puede extenderse no sólo a otras zonas de Latinoamérica, sino también a otras disciplinas como la historia o la ciencia política latinoamericanista, la mayoría de las veces atravesadas fuertemente por la comparación con Europa. Con raras excepciones, el pensamiento sobre Latinoamérica se valió de la comparación con Europa para construir la identidad latinoamericana.

Pero sobre todo la coincidencia de las críticas a los estudios comparados y a los estudios

de área resulta de los presupuestos comunes –y claramente históricos– que marcaron a ambas disciplinas por lo menos durante el siglo XX: la idea de que existe un suelo común sobre el cual las diferencias no serían más que diferencias de grado, en una especie de espectograma en el que sería posible organizar todas las culturas del mundo, aunque –claro– en una escala jerárquica. Así, mientras los estudios de área habrían buscado la especificidad de ciertas áreas con una intención totalizante regida por una forma de la nación potenciada a la región, las literaturas comparadas también habrían estado preocupadas por mostrar las similitudes entre distintas tradiciones nacionales, aun cuando esas tradiciones no pertenecieran a un área “común”.

Indudablemente, la intensificación de los flujos culturales y económicos y, más que nada, de los desplazamientos y diásporas de los últimos años no sólo ha puesto en cuestión la noción de diferencia cultural que regía los estudios de área, sino que también ha resquebrajado la idea de “tradición nacional” que sostenía los estudios comparados. A partir de estas transformaciones, dos puntos centrales parecen poner en guardia frente a cualquier estudio de área. En primer lugar, la puesta en duda de una de las nociones fundamentales de los estudios de área: la de que el mundo pueda ser dividido en áreas –o “literaturas”– homogéneas. En segundo lugar, los estudios de área estarían sostenidos por un tipo de pensamiento que, al concentrarse en entidades contenidas en sí mismas, obturaría la reflexión sobre los tránsitos y los movimientos entre esas áreas, constitutivos también de formas culturales y de problemáticas que los estudios de área habrían impedido pensar por su propia estructuración epistemológica.

Desde este punto de vista, una colaboración entre el comparatismo y los estudios latinoamericanos podría derivar en estudios que fueran objeto de una crítica doble: a la homogeneización de las diferencias (debida

³ Alberto Moreiras, *A exaustão da diferença*.

⁴ Antonio Candido, “Literatura Comparada”, en *Recortes*.

al latinoamericanismo) y a la dependencia de una noción de modelo europea (producto del comparatismo) del cual las culturas latinoamericanas serían una suerte de desvío. Sin embargo, decretar la muerte del latinoamericanismo o de los estudios comparados por la presión de un nuevo contexto histórico, ¿no sería rendirse pasivamente ante la historia? Si el comparatismo y los estudios de área han sido determinados en sus construcciones epistemológicas por los momentos históricos en los que se desarrollaron, tal vez hoy, en un paisaje histórico transformado, también sea posible reformularlos a partir precisamente de las críticas que una nueva constelación histórica permite –y demanda– articular. Tal vez sea posible utilizar los estudios comparados y de área, conjuntamente, como una forma de interrumpir los designios identitarios y normativos que los rigieron en el pasado. Tal vez sea posible proponer una colaboración entre el comparatismo y el latinoamericanismo que pueda funcionar como una práctica contraidentitaria y contrahegemónica.

Los estudios comparados como práctica contraidentitaria

Una canción grabada por Carmen Miranda en 1937 asocia la música del tango y la del samba con las identidades nacionales de sus respectivos países de origen, exhibiendo sin embargo en la composición de esa canción la complejidad de los procesos culturales por los cuales una forma cultural se convierte en símbolo de una identidad nacional. Tanto la letra como la música de esta composición de Amado Regis titulada *O tango e o samba* resulta una especie de *collage* donde se interpenetran sonoridades asociadas con el samba y con el tango al punto de, por momentos, confundirse. Si la letra mezcla en un mismo verso palabras en portugués y en español, la música “característica” del tango y la del samba acom-

paña –junto a sus instrumentos más representativos– alternativamente estos registros diferentes, creando una combinación musical de lo más “excéntrica”. La canción comienza con ritmo de samba durante los primeros 30 segundos, hasta la entrada de un acorde de bandoneón que corta la música más sincopada del samba y entonces la canción prescinde de la percusión. La letra también se transforma, deslizándose del portugués hacia un español con algunas interferencias del *portuñol*:

Hombre, yo no sé por qué te quiero
Yo te tengo amor sincero
Diz a muchacha do Prata
Pero, no Brasil é diferente
Yo te quiero *simplesmente*
Teu amor me desacata.
Y habla castellano en un fandango
O argentino canta tango
Eu sou do Rio do Janeiro.⁵

⁵ La canción se convirtió en emblema de la relación entre la música brasileña y la música argentina y, por extensión, latinoamericana cantada en español. Dos músicos brasileños, en momentos diferentes, la eligieron como metáfora de una relación de cercanía. En 1995, Caetano Veloso eligió “O samba e o tango” para abrir el show de presentación de su CD *Fina Estampa*, donde canta canciones populares latinoamericanas en español. En el 2003, Elza Soares la utilizó para presentar su CD *Do coccix até o pescoço* en un escenario porteño. Sin embargo, en cada uno de estos casos, en que la musicalización ha sido diferente, se construyó con esas armonías significados también diferentes. En el caso del show de Caetano, que cantó canciones típicas suyas –que no se incorporaron en el CD *Fina Estampa* a secas, pero que sí están en *Fina Estampa Ao Vivo*– junto con las canciones hispanoamericanas, el gesto parece establecer una similitud que se propone como una alternancia entre la música brasileña –de la cual Caetano sería típico representante– y la música hispanoamericana, englobada toda en una misma categoría indiferenciada (y es posible leer aquí una relectura de la relación del tropicalismo en la década de 1960 con Latinoamérica, sobre todo a partir de la canción de Gilberto Gil “Soy loco por ti América”). En el caso de Elza Soares, en cambio, se trata de un acercamiento coyuntural entre la Argentina y el Brasil. Antes de cantar esa canción, uno de sus músicos tocó en el bandoneón algunos acordes de “Adiós Nonino”, de Piazzolla, y todo el extenso discurso de Elza Soares en ese momento se estructuró so-

Carmen Miranda canta este estribillo con una modulación de la voz mucho más cercana a la modulación característica del tango: una impostación más grave de la voz y una acentuación más prolongada de las vocales funcionan durante el estribillo como brusco cambio de registro de la canción.⁶ Al mismo tiempo, la guitarra prolonga los acordes adquiriendo una sonoridad más cercana a la del tango, que contrasta con la utilización de la guitarra en los fragmentos musicales anteriores, donde ésta adopta un rasgado más rápido y casi “percusivo”, característico de las cuerdas en el ritmo del samba.

Aunque la composición no deja de ser –por su estructura musical, su melodía principal y la estructuración de las estrofas– un samba, el hecho de que sea precisamente una música *característicamente nacional* –el samba– la que cita otra música *característicamente nacional*, pero de otro país –el tango– habla de los procesos internacionales por los que se construye el significado de lo nacional, tanto en la música como en la cultura en un sentido más general.

bre la semejanza entre Piazzolla y ella misma, ambos acusados en la década de 1960 de no hacer tangos o sambas “auténticos”. La comparación entre la versión de Caetano y la de Carmen Miranda es iluminadora en cuanto a la percepción histórica diferenciada del tango y del samba: mientras que en la grabación de Carmen Miranda el cambio de registro –del samba al tango– se muestra como un desvío fuertemente marcado, en la versión de Caetano, en cambio –y como suele ocurrir con la incorporación de otros ritmos y sonoridades en la música de Caetano–, la diferencia es marcada apenas por un bajo acústico que se incorpora claramente a las sonoridades de la música brasileña.

⁶ Según varios de sus biógrafos, Carmen Miranda se habría dedicado a cantar sambas luego de que Josué de Barros, después de haberla escuchado cantar, le pidiera que cantara un samba. Ante el pedido, Carmen Miranda habría reaccionado con sorpresa –y quizás con cierto disgusto–: “Mas eu, eu sou cantora de tangos!”. En su discografía sólo figura la grabación de dos tangos, pero está documentada su actuación como cantora de tangos previa a su identificación como “a embaixatriz do samba”. Cf. Luiz Henrique Saia y Simon Pereira de Sá. También otros cantores de samba grabaron algunos tangos en sus carreras, como es el caso de Chico Alves.

¿Cómo se convierte una forma cultural en “nacional”? ¿Qué significa “ser nacional”, por un lado, y cuáles son las operaciones a las que ciertas formas culturales, predecesoras, son sometidas para ser convertidas en símbolo de una “identidad nacional”? No interesa discutir aquí cuál sería *la* identidad nacional que el tango y el samba representan por sus rasgos formales –sea en su música, sea en sus letras– por dos razones diferentes, pero que se encuentran concatenadas. En primer lugar, la adjudicación de un único sentido –sea de identidad o de otro tipo– a una práctica cultural resulta un escurridizo procedimiento hermenéutico que me parece de dudosa concreción. Sobre todo teniendo en cuenta que esas mismas formas, y sus significados, pueden ser sometidos a presiones de contextos de significación diferentes que hacen que su sentido se transforme radicalmente, con lo cual la posibilidad de pensar un sentido intrínseco a la forma, esencial a sus rasgos, puede a menudo no ser más que un espejismo fetichista.⁷ Por otro lado, hay que partir de una premisa fundamental que la observación de la historia del tango y del samba muestra con claridad luminosa: tango y samba son, aun en un mismo momento, cosas diferentes para diferentes sujetos. Y las discusiones sobre qué sea el tango o el samba suelen ser a menudo no sólo una típica discusión de mesa de café o *boteco* –mediando expressos o chopps, dudo que haya mucha diferencia–, sino una grave y seria discusión estética cu-

⁷ Las transformaciones de sentido en el samba y en el tango no sólo se producen sobre un eje diacrónico, sino también sincrónico. Si Carmen Miranda representaba una imagen de la identidad brasileña antes de su viaje a los Estados Unidos, después de su participación en musicales hollywoodenses será rechazada dentro del Brasil porque se ve en ella una exageración kitsch; unos años después, de la mano del pop y de la crítica al nacionalismo protagonizada por el Tropicalismo, será sin embargo recuperada y posteriormente convertida en un símbolo de identidad gay: cuentan que Foucault solía disfrazarse de Carmen Miranda para asistir a fiestas.

yas consecuencias para los músicos pueden ser duraderas y hasta bastantes dramáticas.⁸

El estudio, en cambio, de las constelaciones históricas de sentido que se le adjudican a las prácticas culturales y que estas mismas articulan en diálogo con estas constelaciones, y la manera en que esas prácticas van desarrollándose en relación con esas constelaciones de sentido –sea a favor, sea en reacción ante esas constelaciones– y las operaciones, en fin, por las que la historia atraviesa las prácticas y se imprime en ellas, encuentra en el tango y en el samba un escenario privilegiado. Porque en el arco que se podría llamar como el de su proceso de formación, de 1880 a 1940, tango y samba realizan un trayecto completo desde el desprestigio a la canonización en el que puede leerse no sólo la transformación del tango y del samba; también es posible indagar allí las mutaciones de las culturas argentina y brasileña que los desprecian y luego los convierten en símbolos nacionales.

En “Tango”, texto de Güiraldes incluido en su libro *El cencerro de cristal*, de 1915 –aunque el texto está fechado en 1911–, el tango aparece representado por una serie de

operaciones textuales que asocian lo primitivo con lo salvaje. A través de la identificación de los bailarines como “macho” y “hembra”, el poema animaliza a los participantes del tango, restringiéndolos a una clase específica y a un lugar, el prostíbulo:

Hembras entregadas, en sumisiones de bestia obediente.

Risa complicada de estupro. Ambiente que hiede a china guaranga y a macho en sudor de lucha (Güiraldes: 77).

Mediante estas operaciones el tango aparece como típico de un grupo y de un espacio social específico y sumamente restringido.

Algo semejante ocurre con el samba por la misma época. Rui Barbosa, entonces senador de la nación, se quejaba en el Senado de que un cortajaca –uno de los ritmos que se confunden en la época con el samba– hubiera sido bailado en una recepción nacional en el Palacio Presidencial:

Mas o corta-jaca, de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba (*Diário do Congresso Nacional*, 8/11/1914: 2789).

Mientras que en estos textos la categoría de lo primitivo parece representar sociedades “incivilizadas” y “salvajes”, en la década de 1920, siguiendo algunos experimentos vanguardistas como el “surrealismo etnográfico”, lo primitivo vendrá a representar en cambio la posibilidad de un destino diferente para los países latinoamericanos. Antonio Candido vio esta nueva relación entre la vanguardia europea y el modernismo brasileño de la siguiente manera:

Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminis-

⁸ Sólo dos momentos privilegiados de esas discusiones: las polémicas entre Noel Rosa y Wilson Battista sobre si el samba debía versar sobre la vida del malandro o no, documentadas y analizadas en detalle por Cláudia de Mattos (2000), y las polémicas entre Borges y Rossi sobre el tango (articuladas sobre todo en *Cosas de Negros* y *Evaristo Carriego*), para atenerme sólo al período que me ocupa en mi investigación, de 1880 a 1940. Sobre las discusiones acerca de qué es el tango y qué el samba, cf. *Historia del tango e Historia da Música Popular Brasileira*. Una de las intervenciones de Borges en esta discusión: “En cuanto al solemnismo patrioter de fascistas e imperialistas, yo jamás he incurrido en semejantes tropezones intelectuales. Me siento más porteño que argentino y más del barrio de Palermo que de los otros barrios. ¡Y hasta esa patria chica –que fue la de Evaristo Carriego– se está volviendo centro y he de buscarla en Villa Alvear! Soy hombre inepto para las exaltaciones patrióticas y la lugonería: me aburren las comparaciones visuales y a la audición del Himno Nacional prefiero la del tango *Loca*”. Cf. Borges, *Nosotros*, Año 19, vol. 49, N° 191, abril de 1925. En *Textos Recobrados*, p. 207.

cências ainda vivas de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacob, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles (Candido, 2000: 121).

Es claro que esta nueva “congenialidade”, para usar la expresión de Haroldo de Campos (1971), del primitivismo con las culturas latinoamericanas explica ciertos cambios en relación con el significado y la función de la figura del primitivo. Sin embargo, también propone una contradicción aparente frente a uno de los relatos de modernización de la cultura argentina y la brasileña. Esa contradicción será negociada a partir de la asociación entre modernidad y primitivismo que las estéticas vanguardistas del Brasil y la Argentina elaborarán en la década de 1920.

En la transformación del tango y del samba en símbolos de una identidad nacional puede leerse la transformación de una cultura que, si a fines del siglo pasado rechaza las connotaciones primitivas con las que asocia el tango y el samba, durante las décadas de 1930 y 1940 construirá sobre esas formas un nuevo significado cultural para lo primitivo, transformando este concepto ya no en significado de bárbaro y salvaje, sino en un producto que puede asociarse y convivir claramente con la modernidad nacional que durante esos años se construye.

El estudio del significado cultural que se construyó sobre el tango y el samba a partir de la intervención de una red de discursos culturales revela –con una evidencia incontestable– la heterogeneidad de una cultura. En ese sentido, la estrategia comparatista funciona en este estudio como forma de interrumpir la homogeneización nacionalista –y, a partir de esta primera deconstrucción, también la homogeneización latinoamericanista que se deriva de ella–.

La comparación sobre la construcción de un símbolo nacional en dos países diferentes,

la Argentina y el Brasil, permite aislar un proceso cultural –el de la nacionalización y la modernización de una cultura–, desplazando la búsqueda de similitudes en los objetos por el estudio de las funciones y los usos a los que es sometida la cultura. En ese sentido, la comparación entre dos países se propone no sólo como una forma de evitar el excepcionalismo nacional por encontrar funciones semejantes en otro espacio nacional, sino que además permite percibir ciertos objetos que la concentración en tradiciones nacionales puede llegar a obtener: el rol del internacionalismo en la construcción de un símbolo nacional, la construcción en tránsito de ideas y propuestas estéticas, las funciones de la mirada del otro en la construcción de la identidad nacional. Esa mirada se propone también como una forma de evitar el esencialismo de las políticas de identidad que marcaron ciertos estudios latinoamericanos de las tradiciones nacionales y, especialmente, el estudio de la música popular (Simon Frith, 1996: 269-270).

Para abandonar la problemática de la identidad y la diferencia puede ser productivo en los estudios comparados no escoger elementos supuestamente semejantes en abstracto, que pueden en cambio funcionar de forma muy diferenciada en cada uno de sus contextos, sino fundamentalmente centrarse en procesos históricos que serán los que definirán cuáles objetos serán comparables o no. En ese sentido, la estrategia comparatista puede servir para interrumpir el designio identitario de un cierto tipo de estudio comparado.

Los estudios latinoamericanos como práctica contrahegemónica

Una serie de iconografías visuales sobre el tango y el samba permite leer el impulso contrahegemónico que una cierta práctica de estudios latinoamericanos –regidos por una estrategia comparatista desprovista de una



Emiliano Di Cavalcanti, "Samba", 1925.

intención totalizante— podría llegar a articular. Algunos de los cuadros más importantes dentro de estas iconografías son "Samba", de Emiliano Di Cavalcanti, y "Bailarines" y "Mi arlequín", de Emilio Pettoruti.

Di Cavalcanti pintó "Samba" en 1925, a su regreso al Brasil luego de una estadía en Europa. Páulo Reis consideró el regreso de Di Cavalcanti al Brasil como una de las condiciones de su ruptura con el lenguaje de la vanguardia, pero lo cierto es que "Samba" puede ser también inscrita en el *rappel a l'ordre* que la vanguardia europea estaba sufriendo durante esos mismos años.⁹ El len-

guaje *neoclásico* de la pintura ubica en el centro a las mujeres —casi como dos madonas— y desarma, a partir del juego de miradas, la sensualidad exacerbada que se le adjudicaba al samba en la época.¹⁰ Aunque originalmente las mujeres estaban desnudas en el cuadro, Di Cavalcanti decidió luego vestir las para lograr cierta unidad a partir del color.¹¹ Esa estrategia —que se repite con la utilización de la misma paleta en diferentes puntos

diografía do nosso povo transformando mulatas em madonas". Para una lectura de la pintura de Di Cavalcanti como inserta dentro del *rappel a l'ordre*, cf. Carlos Zilio, *A Querela do Brasil*, y Tadeu Chiarelli, "Entre Almeida Jr. e Picasso".

¹⁰ Para una de las condensaciones más claras del samba y la sexualidad, véase Aluísio Azevedo, *O Cortiço*.

¹¹ Véase Carlos Zilio.

⁹ Dice Páulo Reis (1994): "Ele só quebraria a grande influência do Cubismo de Picasso (e eventualmente de Braque) quando retorna ao Brasil e decide fazer uma ra-

de la tela— no sólo produce una homogeneidad del cuadro, sino que además, al evitar las estridencias del color, también soslaya la fuerte asociación del samba con lo sexual que prevalecía en la época en que el cuadro es pintado. En “Samba” esta sensualidad es muy suave, y sus matices sexuales están bastante reducidos. Mientras que las mujeres que están bailando miran al espectador, los hombres miran a las mujeres pero con una mirada desprovista de deseo aparente en sus ojos. El hombre a la izquierda ni siquiera las mira, y parece apenas estar escuchando la música. Como si el samba no fuera una música para ser bailada sensualmente sino para ser percibida intelectualmente.

La representación en términos *neoclásicos* del samba en este cuadro de Di Cavalcanti articula un lenguaje complejo. Para Picasso —cuyo período neoclásico este cuadro comparte algunas similitudes— el neoclasicismo fue una forma de reproducir la autorreferencialidad vanguardista en términos de contenido. Según Rosalind Krauss, Picasso en estos cuadros sustituye la representación de una realidad por una referencia a la pintura misma a través de la repetición de otras técnicas pictóricas de la historia. De esa manera, en estos cuadros de Picasso, pese a que son figurativos, su problema fundamental no es su relación con la realidad, sino una problematización sobre la especificidad del lenguaje artístico (Krauss, p. 30).

Sería posible hacer una lectura hasta cierto punto semejante de este cuadro de Di Cavalcanti. Por un lado, el “estilo” citado en el caso de “Samba” puede asociarse con el naturalismo de Almeida Jr. —como ya lo señalara Tadeu Chiarelli (Chiarelli, 2002: 41)—, un pintor del siglo XIX que con su lenguaje naturalista se opuso al idealismo de la Academia. En el caso de Di Cavalcanti, lo cierto es que esa cita no sólo se centra en la apelación a un estilo representativo, sino que también apunta a la incorporación a la pintura de un contenido popular —la representación de tradiciones popu-

lares—, que consistió en uno de los grandes debates de fines del siglo XIX entre el academicismo y la generación más joven. En el caso de Di, se trata de una lectura de una tradición pictórica brasileña de representación de los sectores populares, que es sin embargo recuperada como un episodio fundamental de enfrentamiento al lenguaje académico, creando de esa manera un “precursor” de su propio gesto de ruptura vanguardista.

Esa cita es obviamente complejizada por el impulso polémico de la pintura de Di Cavalcanti frente a cómo es concebido el samba en la época en la que pinta el cuadro. Porque el cuadro de Di se aleja de la representación común y tradicional del samba que le es contemporánea, y —a su vez— elabora sobre este alejamiento una distancia de la misma representación realista, marcando este distanciamiento en el carácter caricaturesco —y por lo tanto no realista, sino de *deformación* de una realidad— de su lenguaje figurativo. La comparación entre el figurativismo de “Samba” y el realismo de Almeida Jr. permite ver cuánto de “deformación” hay en este último figurativismo. En “Samba”, es claro que se trata de producir una pintura nacional a través de la apelación a elementos nacionales, pero sin el lenguaje naturalista o académico con el cual habían sido representados esos sectores.

La operación de Di Cavalcanti ha sido entendida como de un modernismo conservador, dado que no habría logrado “adherir aos contornos mais radicais das vanguardas históricas” (Chiarelli, 63). Sin embargo, creo que es posible leer en la operación de Di Cavalcanti el gesto de creación de una tradición moderna brasileña, a partir de la reactualización del lenguaje de Almeida Jr. como discurso de oposición a la copia de Europa, que, en su época, representaba el lenguaje de la Academia y que en la época de Di se condensaría en una copia directa de las vanguardias históricas europeas que le son contemporáneas. En este cuadro, en cambio, Di Cavalcanti encuentra en el samba



Emilio Pettoruti, “Bailarines”, 1918,
y “Mi arlequín”, 1927.



la modernidad *nacional* tan buscada por los modernistas brasileños. El supuesto abandono del lenguaje de la vanguardia (europea) puede leerse entonces como una estrategia de doble legitimación y transformación. Por un lado, al representar en cánones neoclásicos el samba y a los sectores populares que lo producen, el cuadro de Di Cavalcanti legitima como objeto de arte un producto popular hasta entonces rechazado. Si al hacerlo borra del samba sus costados más procaces, también reconvierte el lenguaje vanguardista europeo en una forma en la que en el contexto cultural brasileño resulta más revulsiva –incluso, en términos sociales– que lo que habría significado un lenguaje más abstracto y más revulsivo para el contexto europeo.

El camino de Pettoruti es un tanto diferente, pero muestra otra operación de condensa-

ción de lo nacional y lo moderno. En las décadas de 1930 y 1940, Pettoruti pintó varios cuadros sobre el mundo del tango, como “Bailarines”, “La canción del pueblo” y “Mi arlequín”. Mientras que la referencia nacional persiste en los títulos, los cuadros se distancian de la representación, borrando cualquier tipo de color local o de tipicidad. “Bailarines”, de 1918, por ejemplo, utiliza *el* lenguaje moderno del cubismo para pintar el baile nacional. “Mi arlequín”, por otro lado, representa a un cantante de tango con la figura moderna del arlequín. En ambos casos, el símbolo nacional resulta fragmentado y condensado en una de sus características específicas: en “Mi arlequín”, es el bandoneón el que, con los pliegues de su fuelle, reproduce la multiplicación de planos del cubismo; en el caso de “Bailarines”, es el famoso corte y la quebrada del tan-

go lo que identifica a los bailarines como bailarines de tango y, a su vez, reproduce los ángulos del cubismo. De esta manera, los cuadros de Pettoruti sobre el símbolo nacional se distancian de la representación costumbrista, combinando dos elementos aparentemente contradictorios: el lenguaje moderno del cubismo y de la vanguardia y la modernidad europea, y la insistencia en representar, con este lenguaje, una forma nacional y primitiva.¹² Así, el símbolo nacional –primitivo– es al mismo tiempo la técnica moderna con la cual éste es construido.

Otro problema interesante en estos cuadros de Pettoruti es la cuestión del color, generalmente excluido de los cuadros cubistas más paradigmáticos –Braque y Picasso, por poner los ejemplos más clásicos– por su concentración en la forma. En el caso de estos cuadros de Pettoruti, en cambio, el color es fundamental, y no sólo es fundamental sino que su incorporación “imita” la técnica del *collage* que reincorporará el color en la vanguardia europea, en especial a partir de la imitación del papel tapiz (sobre todo en “Bailarines”). La contradicción estética generada por la combinación de estos dos tipos de lenguajes exhibe en la materia misma del cuadro la contradicción y las ambigüedades generadas por la operación de significar la modernidad a partir de un elemento considerado como “primitivo”.

La relación entre lo moderno y lo nacional en estas iconografías, así como su conexión con el pasado, presenta algunos problemas en relación con una teoría de la modernidad y de la vanguardia europea frente a la cual las modernidades latinoamericanas y sus vanguardias aparecen siempre como más tibias y menos “completas”.

Existe una tradición en considerar la modernización y la nacionalización en América Latina como un proceso hasta cierto punto contradictorio: llegar a ser modernos es en cierto sentido asemejarse a los países europeos y, en cambio, ser nacionales será lo opuesto a dicho mandato. Los debates en torno de la nacionalización y la modernización son vistos así como dos polémicas, aunque coincidentes en la época, diferentes, con sus antagonistas claramente distribuidos en una grilla estable. Para Ángel Rama, por ejemplo, este conflicto se traduce en el conflicto entre vanguardismo y regionalismo, o, como también lo llamó, cosmopolitismo y nacionalismo (Rama, 1983).

La iconografía del tango y del samba muestra que el proceso puede ser visto desde otra perspectiva. Es posible argumentar que la modernización y la nacionalización fueron, por lo menos en Latinoamérica, no simplemente dos procesos diferentes y *casualmente* coincidentes, sino las dos caras de una misma condición histórica para la cual la modernización implicaba también una cierta nacionalización. Es claro que el problema de lo primitivo en la cultura argentina y en la brasileña está ligado con la dinámica de la modernización. Según la implementación que la cultura latinoamericana hizo de él, lo primitivo en la década de 1920 es un significativo anfibio. Refiere al mismo tiempo al gesto moderno y sofisticado de la vanguardia europea, creadora de esta “problemática”, y al pasado nacional, donde este primitivo es “descubierto”. Los cambios en el significado de lo primitivo condensan estrategias de nacionalización utilizadas tanto por la vanguardia como por otros movimientos más críticos de la modernización, menos eufóricos de la modernidad europea.¹³ El tango y el samba, y la

¹² La revista *Martín Fierro* publicó en sus páginas algunos cuadros de Pettoruti, entre ellos “Bailarines” y “La canción popular”, en su número 10 y 11 de octubre de 1924, reconociendo en Pettoruti a “uno de la vanguardia criolla”.

¹³ Trabajo estas cuestiones en “Primitive Iconographies”, en Andermann y Rowe, *Iconographies of Power*.

idea de lo primitivo que llegaron a condensar, será uno de los escenarios donde pueden verse los legados ambivalentes de la modernidad para las culturas latinoamericanas.

La comparación entre el tango y el samba y su articulación de la problemática de la modernización como ligada con la de la nacionalización podría servir para pensar la modernidad desde Latinoamérica. En ese sentido, el comparatismo interno a las culturas latinoamericanas podría ser una estrategia adecuada para contrarrestar la hegemonía de los modelos centrales. Un modelo contrahegemónico de modernidad tal vez sea precisamente incluso más necesario hoy, para obturar las homogeneizaciones de las que una cierta teoría ampliada –o *desbordada*– de la modernidad nos quiere convencer.

Usar Latinoamérica como unidad de análisis no implica necesariamente endosar un excepcionalismo homogéneo. Sin abandonar la

nación, el comparatismo evita hipostasiarla en un excepcionalismo que, por cultural o históricamente que sea explicado, siempre puede llegar a tener algo de esencialismo o nominalismo. En ese sentido, la interrupción del comparatismo por el latinoamericanismo puede servir para contrarrestar los modelos hegemónicos europeos.

Si el comparatismo supuso una noción de modelo central, su colaboración con los estudios latinoamericanos puede pensarse en cambio como una práctica contrahegemónica. Por otro lado, si el latinoamericanismo se construyó a partir de una obturación de la diferencia, la interrupción de esa identidad por la práctica comparatista puede abrir el latinoamericanismo hacia otras problemáticas, incluso, transnacionales. Al liberar al latinoamericanismo de sus anclajes nacionales e identitarios, el comparatismo puede servir para suplementar el latinoamericanismo que supimos conseguir. □

Bibliografía

Arac, Jonathan, "Anglo-Globalism?", en *New Left Review* 16, julio-agosto, pp. 35-45.

Azevedo, Aluísio ([1890], 1997), *O Cortiço*, San Pablo, Ática.

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

— — — (1997), *Textos recobrados. 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé.

Butler, Judith (2000), "Restaging the Universal: Hegemony and the Limits of Formalism", en Judith Butler, Ernesto Laclau y Slavoj Žižek, *Contingency, Hegemony, Universality. Contemporary Dialogues on the Left*, Londres y Nueva York, Verso.

Campos, Haroldo (1971), "Uma poética da radicalidade", en Oswald de Andrade, *Poesias Reunidas*, Río de Janeiro, Civilização Brasileira.

Candido, Antonio (1996), "Literatura Comparada", *Recortes*, San Pablo, Companhia das Letras.

— — — (2000), "Literatura e cultura de 1900 a 1945", en *Literatura e Sociedade*, San Pablo, T. A. Queiroz Editor.

Chiarelli, Tadeu (1999), "Entre Almeida Jr. e Picasso", en Chiarelli, Tadeu, *Arte Internacional brasileira*, San Pablo, Lemos.

Clifford, James (1981), "On Ethnographic Surrealism", *Comparative Studies in Society and History*, vol. 23, N° 4.

Frith, Simon (1996), *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge, Harvard University Press.

Krauss, Rosalind (1999), *Los papeles de Picasso*, Barcelona, Gedisa.

Garramuño, Florencia, "Primitivist Iconographies", en Jens Andermann y William Rowe, *Iconographies of Power*, Londres, Bergham Books, en prensa.

Güiraldes, Ricardo (1952), *El cencerro de cristal*, Buenos Aires, Losada.

Meireles, Cecília (1983), *Batuque, Samba e Macumba. Estudos de Gesto e Ritmo, 1926-1934*, Río de Janeiro, FUNARTE.

Mendes, Murilo (1949), "Di Cavalcanti", en *A Manhã*, Suplemento Letras e Artes, Río de Janeiro, 6 de febrero.

Moretti, Franco (2000), "Conjectures on World Literature", en *New Left Review*, N° 1, enero-febrero, pp. 54-68.

Sá, Simone Pereira de (2003), *Baiana Internacional. As Mediações Culturais de Carmen Miranda*, Río de Janeiro, MIS.

Saia, Luiz Henrique (1984), *Carmen Miranda*, San Pablo, Brasiliense.

Selles, Roberto (1980), "El tango y sus dos primeras décadas (1880-1900)", *La Historia del tango*, Buenos Aires, Corregidor, t. II.

Spivak, Gayatri (2003), *Death of a Discipline*, Nueva York, Columbia University Press.

Reis, Paulo, *Ee Jornal do Brasil*, 6/7/1994.

Rossi, Vicente (2000), *Cosas de negros*, Buenos Aires, Taurus.

Taylor, Charles, "Two Theories of Modernity", en *Public Culture* 11 (1), pp. 153-174.

Tinhorão, José Ramos (1998), *História Social da Música Brasileira*, San Pablo, Editora 34.

Zilio, Carlos (1997), *A querela do Brasil. A questão da identidade na arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcanti e Portinari*, Río de Janeiro, Relume Dumará.

Discografía

Carmen Miranda, *A Nossa Carmen Miranda (Odeon 100 anos)*, Emi, 2002.

Caetano Veloso, *Fina Estampa Ao Vivo*, Polygram Records Inc., 1995.