
Vanguardistas primitivos: tango, samba y poesia

Florencia Garramuño

Resumo

A crítica literária tem compreendido as vanguardas argentina e brasileira como um esforço de nacionalização de suas respectivas culturas. Essa nacionalização é contemporânea de um outro fenômeno de nacionalização: a do tango e do samba, que nesses mesmos anos passam de se considerar símbolos étnicos a se conformar como imagens da nação. Este trabalho tenta quebrar a distinção entre cultura alta e cultura popular na análise das diferenças que constituem uma cultura, perscrutando a intersecção das vanguardas e do tango e do samba no processo de imaginar uma nação. A análise de textos da vanguarda argentina e brasileira permeados pelo tango e pelo samba permite uma visão mais complexa desse processo, encenando as polêmicas que conformam uma cultura.

Palavras-chave: literatura, música popular, vanguarda, nacionalização.

"la pura impura mezcla"
(Oliverio Girondo)

Una de las postulaciones más frecuentes en la bibliografía sobre las vanguardias latinoamericanas es la de la confluencia, a menudo vista como oximorónica, de nacionalismo y cosmopolitismo (ANTELO, 1986; BOSI, 1990; JITRIK, 1982; NUNES, 1990; SARLO, 1996, 1997; SCHWARTZ, 1991).

Resulta interesante contrastar esta idea con la crítica sobre la vanguardia europea, para la cual el problema del cosmopolitismo es inexistente. Para la vanguardia europea los términos en los que se plantea, en todo caso, el debate, parecen ser los del nacionalismo e internacionalismo. Hay vanguardia europea nacionalista pero no parecería plantearse el problema del cosmopolitismo (Andrew Hewitt, Peter Bürger, Hal Foster). Sin embargo, la idea del primitivo –que señala, en cierto sentido, un cosmopolitismo al revés, si se quiere–, cumplió un rol fundamental en la vanguardia europea (Hal Foster, James Clifford). Me interesa este contraste para marcar cómo el término cosmopolitismo es un término colonial que, más que señalar la relación entre una nación –o un sujeto– y su afuera, señala la relación entre un sujeto o nación y un afuera determinado y específico: el afuera que es Europa, Occidente, o las culturas "no-primitivas". Traduciéndolo para la vanguardia: son cosmopolitas los latinoamericanos cuando se refieren a Europa; no los europeos cuando se refieren a Latinoamérica o África.

En esa dialéctica compleja se ha visto una contradicción que el sistema latinoamericano explicaba. Era porque, dependientes de Europa, teníamos que diferenciarnos de ella, que simultáneamente queríamos parecernos a Europa (adoptando la vanguardia) y diferenciarnos de ella (instituyendo una vanguardia nacional).¹ Nuestro nacionalismo coincidía con –y se explicaba por– un intento de parecernos a Europa. Explicación común de la antropofagia oswaldiana, explica también el afán nacionalista de Martín Fierro, desde el criollismo de Borges, al cosmopolitismo campesino de Girondo. Definidos, todos esos movimientos, como gestos de una mezcla: por un lado cosmopolitismo; por el otro, nacionalismo.

Si la vanguardia latinoamericana puede pensarse como un intento de nacionalización de las literaturas latinoamericanas, ellas coinciden temporalmente (décadas del veinte y del treinta) con otro proceso de nacionalización: el tango y el samba son también, en estos años, objeto de un complejo proceso de revalorización que los llevará, de oscuros productos desdeñados por las clases medias y las élites, a su constitución como símbolos de una identidad nacional. También en este periplo interviene Europa: el tango, se dice, triunfa primero en París y el samba parece haber sido "descubierto" después de que Cendrars y Darius Milhaud lo incorporaran en sus composiciones y poemas (VIANNA 1995, SELLES 1980).

En estos dos trayectos puede leerse una curva semejante: la dependencia de Europa explica tanto el afán cosmopolita de la vanguardia como la aceptación de un producto de la cultura popular. Incluso el nacionalismo –pasible de ser leído en ambos procesos– resultaría una "excrecencia" del colonialismo europeo.² La lectura simultánea de ambos

¹ Se lee en Sarlo (1996, p. 16): "En Borges el cosmopolitismo es la condición que hace posible una estrategia para la literatura argentina; inversamente, el reordenamiento de las tradiciones culturales nacionales lo habilita para cortar, elegir y recorrer desprejuiciadamente las literaturas extranjeras, en cuyo espacio se maneja con la soltura de un marginal que hace libre uso de todas las culturas."

² Dice James Clifford ([1981], p. 546, nota 18): "Another crucial OUTGROWTH of ethnographic surrealism is third world modernism and nascent anticolonial discourse".

procesos puede sin embargo iluminar algunas otras zonas de las culturas argentina y brasileña de los años veinte y treinta. Existen ya algunos trabajos interesantes que cuestionan ese primer modelo de dependencia: aquellos que analizan la confluencia –y coparticipación en la producción de sambas y poesías– entre escritores vanguardistas de élite y sambistas (Vianna, Gardel), el cuestionamiento de que el modernismo brasileño deba explicarse exclusivamente como intento de copia y no, en cambio, como respuesta ante una heterogeneidad de la cultura brasileña de la época (Foot Hardmann, Sevcenko), el análisis del tango como forma de subversión de los códigos que –se suponía– debía reforzar (SALESSI, 1991, 1995), son todos postulados que recolocan la relación Europa/Latinoamérica en el análisis de esas manifestaciones culturales, marcando como origen de todos esos procesos la heterogeneidad fundamental de las culturas argentina y brasileña de la época, y los conflictos que ésta genera.

Más allá de que la vanguardia haya sido en Latinoamérica un eco de manifestaciones europeas, las formas peculiares que adoptó en estas tierras se vinculan con conflictos exclusivamente latinoamericanos, o periféricos. Articulan una respuesta posible a conflictos típicamente latinoamericanos que rodean la pregunta por una identidad nacional para la cual lo europeo, en tanto “universal”, funciona como horizonte siempre traumático.³

Es posible trazar una línea de análisis que una el proceso de nacionalización del tango y del samba con algunos textos de la vanguardia argentina y brasileña atravesados por el tango y el samba. Porque ambos procesos comparten un problema que condensa esa paradoja del cosmopolitismo y nacionalismo: el problema del primitivo. El tango y el samba son productos anfibia, simultánea, siniestramente modernos y primitivos: figuran al mismo tiempo lo primitivo nacional, y lo sofisticado y moderno del concepto de lo primitivo europeo, tan importante en esta vanguardia europea. En ese sentido, no creo que el triunfo del jazz se haya visto favorecido por su identificación con la modernidad que implicaba la cultura norteamericana, como señala Hobsbawm. Si adoptáramos esa línea argumentativa, no se explicaría por qué entonces otras músicas populares de naciones no identificadas con la modernidad, como el tango y el samba, también habrían encontrado incluso por momentos mayor popularidad por la misma época. Me parece que tanto el jazz como el tango y el samba son aceptados por esa sensibilidad nueva hacia el otro (lo que no implica que esa sensibilidad no esté teñida de colonialismo) que va a generar ese primitivismo que, deberíamos agregar, no identifica a la vanguardia exclusivamente, sino al *Zeitgeist* de esas primeras décadas del siglo. Tal vez sí haya sido esa equiparación con la modernidad americana la que hizo que el jazz, en cambio, permaneciera como popular aún pasado ese primer período primitivista (HOBSBAWM, 1998).

En Argentina y Brasil, textos que no se identifican con la vanguardia, van a apelar también a una reconstrucción y figuración del primitivo: Manuel Gálvez, por ejemplo, dibuja en sus novelas con extraña ambigüedad al tango y su mundo, identificado con los “primitivos” de la cultura argentina del cambio de siglo (*Nacha Regules, Historia de Arrabal*). También en Lima Barreto

³ Dentro de estas coordenadas analiza Raúl Antelo el siguiente párrafo de Oliverio Girondo: “Una noche en que mi abuelo (Tatata como le decíamos nosotros) se encontraba indispueto la llama a mi abuela (mamá Pepa) que se encontraba en el cuarto contiguo y cuando se le acerca a la cama le pregunta: ¿Mearé o tomaré agua?”

y dice Antelo (1999, p. xxviii): “He aquí una auténtica escena primaria de la escritura de Oliverio. Se trata de una disyuntiva, un dilema, estructura agónica de la modernidad periférica. Esa alternativa de dos puntas oscila entre expulsar e incorporar.”

aparece una preocupación por ciertas formulaciones de lo primitivo (*Triste fim de Policarpo Quaresma*). En la figuración anfibia de ese concepto de primitivo la vanguardia latinoamericana se separa de la europea. Porque la ecuación primitivo/otro en Brasil, y en la Argentina, funciona no dicotómicamente sino de manera doble: si la apelación a lo primitivo en Europa puede implicar un corte con la tradición nacional, en América Latina lo primitivo será lo nacional.⁴ Así, la apelación al primitivo condensa un gesto doble que es al mismo tiempo cosmopolita y nacionalista.

Analizar la paradoja que plantea el primitivismo (importado de Europa) en Latinoamérica (donde sería "autóctono") puede ser una forma de investigar ese oxímoron del cosmopolitismo/nacionalismo de la vanguardia. Primero, porque 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 (1986, p. 18)— "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".

Postular que el primitivismo fue lo mismo para Europa (Leiris, Bataille, etc.) que para América, es desconocer esa estructura ambigua del primitivo latinoamericano y las consecuencias que una colocación en el margen trae para la vanguardia, uno de los epítomes de la modernidad.⁵ ¿Es posible pensar, en cambio, en un desplazamiento de esa fantasía primitiva, desde la mirada preparada para leer al otro (orientalista, si se quiere) a la mirada de los latinoamericanos?

Me gustaría interrogar en función de estos problemas dos textos, el *Evaristo Carriego* de Borges y "Carnaval carioca" de Mário de Andrade (incluido en *Clã do Jaboti*). Porque me parece que la desmantelación de la fantasía primitiva que realizan estos textos recoloca algunas cuestiones para historizar algunos textos de las vanguardias argentina y brasileña. Cuando esas figuraciones de lo primitivo coinciden en estas vanguardias con el tango y el samba, servirán para marcar una escisión del campo cultural dentro de la vanguardia misma que marcará una articulación de identidades culturales: un especial movimiento de negociación de diferencias.

El primitivismo en Latinoamérica

El problema del primitivo —la figuración del primitivo, sus funciones y su forma de articular diferencias culturales— coloca para la vanguardia latinoamericana un problema que ya la teoría de la vanguardia ha discutido: el cuestionamiento a la retórica de la ruptura.⁶ Porque si en Europa la apelación al primitivo figuraba como ruptura con la tradición europea y como una de las formas, por lo tanto, de renovar la aprehensión y la representación literaria, en Latinoamérica ese primitivismo implica en cambio una inmersión en el pasado nacional.

El antropófago de Oswald o "o herói sem nenhum caráter" de Mário⁷ —dentro del modernismo brasileño— o el gaucho y el compadrito de Borges —dentro del martinfierrismo—, implican una cierta inmersión en el pasado nacional —por disruptiva que esta sumergida pueda ser. Aunque esa

⁴ No quisiera colocar una nueva dicotomía, ahora entre primitivismo europeo y primitivismo latinoamericano, para reemplazar la primera. De hecho, ciertos primitivismos del viejo mundo apelaron también al pasado nacional, como por ejemplo el primitivismo ruso y su recuperación del arte campesino y los íconos. Sin embargo, en cierto sentido el primitivismo ruso es también periférico en relación con el surrealismo.

⁵ En un interesantísimo e inspirador análisis del primitivismo martinfierrista Adriana Armando y Guillermo Fantoni parecen inclinarse por esta homologación. Ver Antelo (1999, p. 480). También Antonio Candido trató este problema en "Literatura e cultura de 1900 a 1945".

⁶ Para la formulación de este cuestionamiento ver Foster 1996, 10; y para la articulación brasileña de este problema ver Santiago (1987).

⁷ Incluso se podría llegar a proponer que son precisamente las distintas funciones y articulaciones del primitivismo dentro del modernismo brasileño lo que va a marcar las diferencias y oposiciones —e, incluso, enfrentamientos— entre los distintos grupos del modernismo (verdeamarelismo, antropofagia, etc.).

preocupación por estos "primitivos" no significa necesariamente postular un deseo cronológico y sucesivo en la recuperación de ese pasado nacional, sin embargo sí coloca ciertos reparos a la noción de vanguardia como ruptura con la tradición nacional. Porque si bien se ha marcado la ruptura que la noción de primitivo en Oswald y en Mário implicaría con respecto al indianismo romántico, lo cierto es que ya Silviano Santiago (1987) había advertido sobre los riesgos de hacer una lectura puramente *dadá* del modernismo brasileño.

De hecho, hay un gesto de Mário que permite leer esas dos nociones de primitivos tal vez no tan disociadas: la dedicatoria de *Macunaíma* en el manuscrito, luego borrada para la publicación, a –nada más y nada menos– José de Alencar. En la cultura argentina hay, me parece, un ejemplo semejante: Borges y su figuración del tango. Para Borges el tango es continuación de lo gauchesco (en contraposición con Lugones, para quien el tango es precisamente denostado –"reptil de burdel"- por considerarlo extranjero y foráneo).

En algunos textos de la vanguardia tanguera y sambista es posible rastrear una espacialización de la noción del primitivo, ya no habitante del pasado de la patria sino del presente, pero figurando como heredero de ese pasado. Parecería constituirse allí una línea sucesiva que se opone claramente al corte con lo nacional que esos mismos productos representan para otros intelectuales. Lugones es el caso que primero viene a la mente, pero también acusan al tango de extranjería otros escritores, algunos incluso cercanos a Borges como el Güiraldes de *Raucha*.

En el caso de Brasil, se ha señalado bastante la mayor predilección de los escritores modernistas por las manifestaciones populares rurales, dejando por eso de lado productos como el samba que, urbano, se considera incluso más permeado por el "cosmopolitismo" y por lo tanto menos representante de una tradición nacional (WISNIK, 1977; GARDEL, 1996). La línea entre estas dos figuraciones del tango y del samba no es fácil de trazar: no se puede decir que sean los vanguardistas quienes figuren al tango o al samba como algo nacional ni que sean por el contrario los no vanguardistas quienes rechacen esas manifestaciones.

La aceptación o rechazo del tango y del samba escinde el campo dentro de la vanguardia misma, distribuyendo diferencias internas que parecen diseñar otras redes para pensar las culturas brasileña y argentina en sus movimientos de diferenciación interna y en sus heterogeneidades. Porque si Borges acepta el tango por considerarlo continuidad y Lugones lo rechaza por considerarlo nuevo, ambos coinciden en aceptar que el pasado y su referencia es lo que legitima como nacional cualquier manifestación. Sería demasiado fácil postular que lo que subyace son diferentes conceptos de nación para cada uno, pero el problema es un poco más complejo. No es, simplemente, que cada uno de ellos *imagine* una nación diferente y que el tango o el folklore sean las cristalizaciones de cada una de esas imaginaciones –una patria urbana, heterogénea y de mezcla para Borges; una patria rural y homogénea para Lugones. El problema es más complejo porque estas figuraciones delatan una articulación diferente del conflicto de diferencias

culturales, que sobrepasa, aunque lo constituya, el problema de la nación. En la contraposición entre estos dos modelos se hace evidente cuán agónico es el proceso de imaginar una nación, y en las distintas posiciones de esa lucha puede rastrearse la cultura como diferencia y diferendo.

Evaristo Carriego: imagen del tango, fragmento de la nación

Existen muchos textos de Borges atravesados por el tango. Pero el texto más extenso o más razonador parecería ser su "Historia del tango" incluida en el *Evaristo Carriego*. Pensar a Carriego y el tango juntos hoy resulta casi inevitable. De hecho, muchos de los textos sobre el tango posteriores han retomado esta relación entre Carriego y el tango como una de las tantas escenas primarias del tango (SELLES, 1980; DEL PRIORE). Sin embargo, Borges sólo incluirá el capítulo titulado "Historia del tango" en la segunda edición del *Carriego*, en 1955.⁸ La comparación entre estas dos ediciones, además de corroborar la constante reelaboración, reescritura y corrección de Borges sobre sus textos, plantea una serie de preguntas cuya elucidación resulta iluminadora, me parece, para una historia del tango y de la vanguardia.

La edición del 55, es importante remarcar, no corrige la edición del 30, sino que la *suplementa*: el agregado de algunos capítulos no conlleva la corrección de ciertos fragmentos de la edición del treinta que vuelven a incluirse en esta edición del 55 y que, junto a su repetición en la nueva interpolación, producen en la lectura corrida de la edición del 55 una cierta sensación siniestra, de algo que, ya conocido y familiar, vuelve a aparecer de un modo desconocido, introduciendo una repetición que es a su vez un desplazamiento. Así, se encuentran duplicadas ciertas estrofas de Carriego sobre el tango (BORGES, 1955, p. 125, 139, 160); se repiten referencias a historiadores o polemistas del tango (cf. Nota 1 p. 124, 159). Y se repiten, exacerbándolos, los postulados que construyen la genealogía del tango en la "Historia del tango" del 55, ya presentes en el *Evaristo Carriego* del treinta. ¿Por qué, entonces, Borges no incluye "Historia del tango" en su edición del 1930? Una posible respuesta señalaría que esa historia del tango supone al *Evaristo Carriego* como espacio de su construcción. Es decir: sin el *Evaristo Carriego*, esa historia sería inconcebible; el *Evaristo Carriego* es su condición de posibilidad.

Son tres los postulados que identifican a la historia del tango y que se repiten –literalmente– en las dos ediciones:

Primero, la multiplicidad de tangos: son muchos y diferentes, incluso contradictorios, los tangos para Borges. No hay un tango legítimo y otros espurios, sino varios y todos válidos, aunque no todos valorados por él de la misma manera. Dice Borges (1955, p. 159) sobre el origen del tango, refiriéndose a diferentes historiadores: "Nada me cuesta declarar que suscribo a todas sus conclusiones, y aun a cualquier otra".

Segundo postulado, que no es más que corolario del primero: el nacimiento del tango en el burdel, espacio de la heterogeneidad y la mezcla (SALESSI, 1990, 1997).

⁸ La edición de 1955 presenta además otros cambios. Agrega 5 capítulos: "Historias de jinetes", "El puñal", "Prólogo a una edición de Evaristo Carriego", "Historia del tango" y "Dos Cartas".

Por último, la construcción de una genealogía lineal en donde el tango y el compadrito vendrían a ser los herederos del gaucho y la gauchesca a través del culto del coraje. Veamos su formulación:

Tendríamos, pues, a hombres de pobrísima vida, a gauchos y orilleros de las regiones ribereñas del Plata y del Paraná, creando, sin saberlo, una religión, con su mitología y sus mártires, la dura y ciega religión del coraje, de estar listo a matar y a morir. Esa religión es vieja como el mundo, pero habría sido redescubierta y vivida, en estas repúblicas, por pastores, matarifes, troperos, prófugos y rufianes. Su música estaría en los estilos, en las milongas y en los primeros tangos". (BORGES, 1955, p. 168).⁹

Heterogeneidad, entonces, y genealogía criollista y lineal del tango resultan operaciones presentes ya en el 30 y que en el 55 se exacerbaban. Es claro que el gaucho y el compadre le sirven a Borges para marcar una identidad que no se identifica con el estado (BORGES, 1955, p. 162); su nacionalismo es más de una clase "espiritual" que material. Se trata de un nacionalismo cultural que hasta se enfrenta con el nacionalismo de Estado y que señala una de las posiciones posibles en las luchas por imaginar la nación que constituyeron a la cultura argentina en los años veinte y treinta.¹⁰

En un texto publicado en la revista *Nosotros* dice Borges (1997, p. 207) al respecto:

"En cuanto al solemnismo patriotero 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*."

La postulación de una continuidad entre el compadrito y el gaucho iba a ser más vanguardista —léase: revolucionario, rebelde o disruptivo— que plantear ruptura desde cero, porque la linealidad permite conectar un tipo de tango con el pasado y, al hacerlo, rechazar otros tangos que no coincidirían con ese u otros pasados. La linealidad sirve, en ese sentido, como forma de remarcar la heterogeneidad, no sólo de los posibles tipos de tangos, sino de la cultura argentina que produce esos distintos tipos de tango.

En la edición del treinta esta heterogeneidad se ve claramente representada en Carriego, en quien confluyen el tango criollista, el tango del coraje y el tango de la milonguita. Por eso Carriego, en tanto héroe nacional, es simultáneamente alabado y criticado.¹¹ La postulación de la linealidad entre tango y gauchesca, cumple además una función mucho más disruptiva que la postulación de cualquier ruptura. Porque esa linealidad implica un desplazamiento desde el eje espacial —léase: gauchesca definida por el campo, tango por arrabal— hacia un eje temporal, operando un mecanismo de lo más revolucionario: desengasta al gaucho y al compadrito de una posible apropiación topográfica de la nación. La nación no es un espacio, sino el

⁹ Esta genealogía lineal puede verse también en un poema de Borges, "Música criolla", que desaparece de sus obras completas, pero que se encuentra hoy en *Textos recobrados*.

¹⁰ Partha Chatterjee advierte sobre los peligros de considerar demasiado seriamente las demandas del nacionalismo como un movimiento exclusivamente político (CHATTERJEE, 1996, p. 216), señalando que el nacionalismo hindú establece su propio dominio de soberanía dentro de la sociedad colonial dividiendo el mundo de las instituciones y las prácticas en dos dominios, el "espiritual" y el "material". Esta distinción proporciona una de las maneras posibles de leer la oposición entre Lugones, tanto más institucional o "material", y Borges.

¹¹ Típica estrategia del Borges nacionalista, según Jorge Panesi (1994, p. 123): "En Borges, los héroes o los arquetipos de subjetividad, además de escasos, son sospechosos, espurios, se los erige como varones ejemplares para ejercer inmediatamente sobre ellos la reticencia. Rosas o Carriego, Quevedo u Oscar Wilde soportan el fervor admirativo no menos que la apasionada discusión intelectual de sus defectos."

pasado. Y el pasado es una construcción. El culto del coraje y del primitivo funcionan en la primera edición del *Carriego* como apelación a una tradición bárbara, diferente.

Si la copia de Europa era en Argentina un gesto corriente, repetirlo hubiera de alguna manera significado continuar –y no romper– con las convenciones. El retornar en cambio a un pasado nacional –y no romper con la tradición– era en cambio un gesto más disruptivo de la convención y, por esa razón, aunque aparezca como una vanguardia tímida, de un vanguardismo claramente más radical en relación con el espacio cultural argentino.

La diferencia más significativa que instaure la edición del 55 con respecto al *Carriego* del 30 es que la "Historia del tango" acerca el texto criollista del *Carriego* a los textos "universalistas" de *Discusión* o de *El jardín de senderos que se bifurcan*, en donde la referencia a lo criollo y porteño se ve colocado en el mismo plano que una serie de referencias "universales" a la cultura occidental. De allí que el tango pueda verse como semejante "a la música de rapsodas griegos y romanos" (BORGES, 1955, p. 161). En el paso del 30 al 55 –de la primera a la segunda y última edición del *Carriego* en vida de Borges– Borges desanda el camino de la construcción de la nación; las referencias universales del 55 desarman toda teoría de lo nacional: por la asimilación con lo europeo, lo nacional no puede ser la marca de una nación específica. Lo que define a la nación es lo universal.

Pero si lo nacional es el primitivo representado por el gaucho y el compadrito, por una acrobacia de la escritura, el texto de Borges coloca al primitivo –el gaucho, el compadre– en el terreno propio que se confunde con el terreno del otro (piénsese en la repetición constante de este gesto, en "Historia del guerrero y la cautiva", por ejemplo). Doble desvío borgeano que implica desandar lo que Jens Andermann denominó la tropografía de la nación (los mapas del espíritu, las descripciones de ese espíritu de la nacionalidad) (ANDERMANN, 2000) para sobreimpimir sobre ese mapa, no una nueva tropografía, sino el trayecto de la demolición de ese patrimonio cultural. En esa demolición está, también, la construcción de lo propio como universal.¹²

Carnaval y diferencias

É preciso acabar com esse individualismo orgulhoso que faz de nós deuses e não homens. Hoje sou muito humilde. Meu maior desejo é ser homem entre os homens. Transfundir-me. Amalgamar-me.

Mário de Andrade, Carta a Manuel Bandeira, 5 de agosto de 1923.

Mário de Andrade iba a Rio y le había prometido a Manuel Bandeira una visita. Esa visita, ese encuentro, no se produjo: Mário se vio atrapado por el carnaval carioca y olvidó la visita (ANDRADE; BANDEIRA 2000, p. 84). De ese desvío o extravío nace un poema, "Carnaval carioca", que será –me gustaría proponer– el espacio de ese encuentro con Bandeira. En la versión publicada en 1927, en *Clã do Jabotí*, Mário va a incorporar una serie de

¹² De alguna manera esto ya estaba en un texto escrito en un la primera edición (de 1923) de *Fervor de Buenos Aires* pero que no aparece en la edición de las obras completas. Es "Música patria", en donde se reconstruye un posible linaje del tango que va desde una "quejumbre mora" hasta "picota de arrufianados vivires". *Textos recobrados* p. 165.

correcciones e interpolaciones sugeridas por Manuel en una de sus cartas de 1923 (ANDRADE; BANDEIRA 2000, p. 88).¹³ La primera de las correcciones de Manuel hace aparecer el yo lírico del sujeto en un poema que hasta ese momento se estructuraba como poema descriptivo, con un primera estrofa que es puro paisaje sin yo. Se trata de la inserción sugerida por Manuel de una parte de la carta en la que Mário le relata a Manuel la experiencia del carnaval carioca y que señala su subjetividad como separada del objeto. Son las líneas

A princípio fiquei enojado.

Tanta vulgaridade!

Tanta gritaria!

Minha frieza bruma de paulista (ANDRADE; BANDEIRA 2000, p. 88)

con las que Mário va a construir toda una estrofa que comienza con la repetición casi exacta de uno de esos versos:

Minha frieza de paulista

Policiamentos interiores

Temores da exceção... (ANDRADE, 1987, p. 163).

Esta inserción instauro una cierta duplicidad en el poema, que oscila entre una dicción descriptiva y una enunciación subjetiva: el poema es relato de una experiencia (externa y extraña al sujeto, el carnaval de Río) y expresión (por momentos, casi confesional) del sujeto. Hay ahí un vaivén entre descripción de una experiencia colectiva y el impacto que sobre un sujeto esa experiencia produce; una oscilación constante entre descripción externa, objetiva e, incluso, mimética, y enunciación confesional. Las fronteras entre uno y otro tipo de enunciación parecen difíciles de localizar. No hay sujeto y objeto descrito como entidades separadas y estáticas, sino transformación del sujeto por la experiencia que describe. El poema es el relato de una experiencia que, siendo colectiva, se incorpora al yo. También a "Carnaval carioca" puede aplicarse lo que Lafetá vio en *Paulicéia Desvairada*: un movimiento doble en el que la mirada sobre la ciudad, en este caso Río y no São Paulo, no registra solamente la cara externa de esa ciudad, sino las impresiones que la ciudad deja dentro del sujeto lírico, mostrando en el poema esa cara doble. "A vida moderna desvairia o poeta -dice Lafetá- e este transfere seu desvairismo para a vida moderna" (LAFETÁ, 2000). La formulación de Lafetá insiste sin embargo en algo que me parece por lo menos en este caso no sucede: la división y separación entre poeta y ciudad, o poeta y experiencia, que en "Carnaval carioca" van a fundirse o confundirse.

Veamos ese movimiento. La distancia entre el yo y la experiencia es, primero, una distancia de extranjería: el yo no es sólo un yo sino un yo diferente, definido por "meus preconceitos eruditos". Podríamos decir que el yo se figura como un poeta etnógrafo.¹⁴ Ese yo que aparece en el comienzo como distinto y diferente se separa de todo aquello que se identifica, en el carnaval, con lo primitivo: "cafrarias desabaladas", sambas sensuales de hembras "em cio", "despudores". Pero el carnaval no sólo es experiencia sino que, personalizado (se escribe con mayúsculas), se convierte en el interlocutor del yo. Es interesante notar no sólo una transformación del yo

¹³ Debajo del título del poema se incluye la fecha de 1923 (ANDRADE, 1987, p. 163). El título del libro especifica también esta especie de encuentro que pueden notarse en varios de los poemas incluidos. En una carta de 1928 a Drummond Mário explica: "Clã é reunião" (ANDRADE, 1987, p. 30).

¹⁴ Esta dicción etnográfica será, por lo demás, rasgo general de casi todo *Clã do Jaboti*, a diferencia de *Paulicéia Desvairada*, libro en el que el poeta pasea por su propia ciudad.

del poeta en el poema, sino sobre todo una transformación de la tarea que el yo supone para sí. En los versos 93 y siguientes se desprende la visión del poeta como aquél que desentraña la poesía de las cosas, aquél que bucea en el afuera, en lo real, para encontrar en él y desentrañar de él la poesía. Si esa visión de la poesía se acerca al método de construcción de Manuel Bandeira (ARRIGUCCI 1990, p. 13), no se cristaliza sin embargo en este poema, que parece más bien narrar el fracaso de ese eu.

Junto al fracaso de ese yo lo que ocurre en el poema es que ese yo pasará, hacia el final del poema y mediante la transformación y borramiento de las fronteras, a identificarse e incluso confundirse con otros: aquel que ha participado de la experiencia del carnaval deja de ser otro, pero deja, al mismo tiempo, de ser yo. Se convierte de "eu" en "ele", "o poeta", representando además en este caso "el poeta" desindividualizado, es decir, cualquier poeta, o incluso despersonalizado, señalando aquello que hace al poeta poeta. El movimiento de identificación del yo con la experiencia del carnaval parece separar al yo de una identidad fija, contenida en el yo, para llegar a la síntesis que se implica en "o poeta".

De las tres etapas que Roberto Schwarz señala en el itinerario teórico de Mário de Andrade, este poema parecería encuadrarse en la segunda etapa de "momento antiindividualista", etapa en la cual "o lirismo individual pode mesmo desaparecer em favor de uma fonte de emoção coletiva, o folclore [...]" (SCHWARZ, 1981, p. 15). Sin embargo, me parece que resulta claro que este poema narra también la constitución de un sujeto cuyo lirismo individual no desaparece sino que se enriquece con esa fuente de emoción colectiva que, en este caso, sería el carnaval.¹⁵

En la economía que instaura el poema, el samba se figura como símbolo de esa aglutinación que define al carnaval y al poema. Creo que no sería exagerado postular la figuración de una metonimia en la que el carnaval carioca es representado por el samba y el maxixe. Es en la descripción del samba, en los versos 142 a 150 y 255 a 259, que aparece con mayor notoriedad la técnica del polifonismo teorizada por Mário de Andrade: largos versos que carecen de conectores sintácticos, produciendo una estructura sincopada que simula los acordes que tanto buscara Mário de Andrade.

Pero si lo primitivo aparece en la introducción del poema como otro codificado, el poema produce la incorporación de todo eso al yo, con lo cual el conjunto de oposiciones que arman el pensamiento dicotómico del primitivo se encuentra cercenado desde su principio. La última estrofa resulta inequívoca: el afuera (el carnaval se ha convertido en "a barulhada matinal de Guanabara") es la canción de cuna del poeta y lo hace dormir, "sem necessidade de sonhar". El afuera ha llenado la necesidad del sueño, el sueño -lo más íntimo del poeta- es el afuera, es el carnaval.¹⁶

"Carnaval carioca" no es una mera descripción, mimética, de una experiencia colectiva. El primitivismo funciona en Mário de Andrade como una síntesis de aquello que une, en la experiencia del carnaval, heterogeneidades de lo más dispares. Heterogeneidades que, no por esa unión momentánea, dejan de ser heterogéneas. La teoría del armonismo de Mário podría explicar esa persistencia de la diferencia en la unión: las palabras

¹⁵ Para una crítica al análisis de Schwarz, ver Lafeté (1984).

¹⁶ Una comparación de las distintas figuraciones de lo primitivo en *Clã do Jaboti* y *Feuilles de route de Cendrars* excede los límites de este artículo, aunque no los problemas planteados en el mismo. Recuérdese que ambos son textos surgidos a partir del famoso "viagem da descoberta do Brasil" realizado por los modernistas en 1924.

desprovistas de sus conectores sintácticos producen, en vez de melodía, "acordes arpejados, armonía" (ANDRADE, 1987, p. 69).¹⁷

Raúl Antelo encontró un texto que Mário de Andrade escribió al margen de una referencia de Ortega y Gasset sobre el primitivo. Este comentario aclara la construcción del primitivo en "Carnaval carioca":

El primitivo le gusta a uno por lo que tiene de primitivo y no por lo que no tenemos de primitivos. Lo que nos gusta en el primitivo es que es síntesis, es realismo, es deformación, es símbolo. En el arte del primitivo hay un abandono de las particularidades y una revivificación sistemática de los valores esenciales religión, belleza, política, sociedad, verdad, bondad, amor, etc., etc... (ANDRADE, 1979, p. 114).

Primitivismo, por lo tanto, no es término de oposición frente a otro, sino término de síntesis.

Usos del primitivismo: conclusiones provisionarias

La aparente contradicción entre cosmopolitismo y nacionalismo se deja ver de otra forma a través de los usos del primitivismo que ciertos textos de la vanguardia argentina y brasileña hicieron. Porque el primitivo nacional ha figurado en esos textos como una forma de diferenciarse de la vanguardia europea, traduciendo sin embargo un gesto cuyo origen estaba allí. Al colocar esa preocupación en el contexto latinoamericano, y al construir ese contexto como el espacio propio del primitivo, los textos de Borges y de Mário lograron diferenciarse de la vanguardia europea retomando una tradición que le era ajena. Lograron convertir una tradición ajena en propia y específica, redefiniendo en ese intento los gestos que definirían a la vanguardia latinoamericana. Linealidad, busca de tradiciones propias, inmersión en un pasado que se veía como presente —y no por eso anacrónico— fueron formas de plantear que, en la modernidad en el margen, las formas de avanzar la modernidad iban a ser distintas a las de la Europa que, como dijo Oswald en el *Manifiesto Antropófago*, "sem nós não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem" (ANDRADE, O., 1990, p. 48).

Con estos discursos, Borges y Mário mostraron también la estructura misma del discurso nacional, necesaria articulación de diferencias culturales que, si se ha querido ver como suturada, no hace sino repetir, en cada una de sus inflexiones, la imposibilidad de esa sutura. Estos textos pueden inscribirse en una tradición nacionalista que hace visible precisamente el juego agónico que en esos discursos se despliega. Ambos lograron elegir, frente al nacionalismo político de otras formulaciones, un nacionalismo cultural en el que todavía con más fuerza sobresalen esas diferencias. Como dice Mário en el primer poema del mismo libro:

Brasil amado não porque seja minha pátria
Pátria é acaso de migrações e do pão-nosso onde Deus der...
Brasil porque eu amo porque é o ritmo do meu braço aventureiro,
O gosto dos meus descansos,
O balanço das minhas cantigas amores e danças.
Brasil que eu sou porque é a minha expressão muito engraçada,
Porque é o meu sentimento pachorronto,

¹⁷ Raúl Antelo relacionó el harmonismo de Mário como una concepción que, abandonando técnicas miméticas de representación, cristalizaría una transversalidad intersubjetiva (ANTELO, [19—], p. 4).

Porque é o meu jeito de ganhar dinheiro, de comer e de dormir.
(ANDRADE, M., p. 162).

La figuración del primitivismo en ambos casos remite a lo nacional y es una manera de encontrar en él la diferencia. Son esas estructuras primitivas también, sin embargo, puntos de contacto con el resto, con lo universal, porque sirven para pensar la relación entre esa especificidad y lo que se separa de la especificidad. La construcción del particularismo argentino y brasileño, en ambos textos analizados, 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 contestatorias cuya relación con Europa y el discurso de la Ilustración es siempre ambigua.¹⁸

Cosmopolitismo y nacionalismo no fueron, entonces, dos momentos coincidentes, sino uno mismo que, a horcajadas entre el presente y el futuro, permitió a algunos textos de la vanguardia argentina y brasileña escribir la nación sin abandonar, por un deseo totalizador y homogeneizante que no compartían, su preocupación por la heterogeneidad y la diferencia.

Abstract

During the avant-garde tango and samba gave to Argentine and Brazilian artists and scholars the solution to the double and sometimes contradictory project of the Latin American Avant-garde: its combination of cosmopolitanism and nationalism. In constructing tango and samba as a form of the nation, avant-garde artists and writers were choosing, at the same time both the national primitive product and the exotic and international form that had triumphed in Paris and New York. The avant-garde position vis à vis tango and samba allowed avant-garde artists and writers to establish lines of differentiation from other artistic traditions, finding in tango and samba the condensation of the paradox of modernization: it represented at the same time a resistance to modernization and a openness to it. This article studies this process of nationalization as the location of cultural negotiations and the articulation of cultural differences.

Keywords: literature, popular music, vanguard, nationalization.

¹⁸ Para la relación entre particularismo y universalismo, el texto clásico que está por detrás de este trabajo es Laclau, *Emancipación y diferencia*. Sobre ese texto y esa relación, ver también Judith Butler (2000, p. 42). Sobre ese texto y sobre Joan Wallach Scott, *Only Paradoxes to Offer: French Feminists and the Rights of Man*, señala Butler: "Indeed, it seems to me that most minority rights struggles employ both particularist and universalist strategies at once, producing a political discourse that sustains an ambiguous relation to Enlightenment notions of universality". Butler cita a continuación el clásico texto de Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*.

Referências

- ANDERMANN, Jens. *Mapas de poder: una arqueología literaria del espacio argentino*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- ANDRADE, Mário de. *El paulista de la Calle Florida*. Edición organizada y traducida por Raúl Antelo. Buenos Aires: Centro de Estudios Brasileños, 1979. (Colección Iracema).
- _____. *Poesias completas*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1987.
- _____. *Querida Henriqueta: cartas de Mário de Andrade a Henriqueta Lisboa*. Organização de Abigail de Oliveira. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.
- ANDRADE, Mário; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. Organização, introdução e notas: Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2000.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.
- ANTELO, Raúl. *Na Ilha de Marapatá*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- _____. *Ser, dever ser e dizer*. Pelas costas. Mimeografado.
- ARCHETTI, Eduardo P. El tango argentino. In: PIZARRO, Ana. *América Latina: palavra, literatura, sociedade*. Campinas, SP: UNICAMP, 1994.
- ARMANDO, Adriana; FANTONI, Guillermo. El primitivismo martinfierrista: de Gironde a Xul Solar. In: GIRONDO, Oliverio. *Obra completa*. Edición crítica de Raúl Antelo, coordinador. Madrid; São Paulo: ALLCA XX, 1999.
- ARRIGUCCI, Davi. *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BORGES, Jorge Luis. *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Manuel Gleizer, 1930. [1955]
- _____. *Textos recobrados, 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- BOSI, Alfredo. La parábola de las vanguardias latinoamericanas. In: SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1990.
- BÜRGER, Peter. *Theory of the avant-garde*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- BUTLER, Judith. Restaging the universal: hegemony and the limits of formalism. In: BUTLER, Judith; LACLAU, Ernesto; ŽIŽEK, Slavoj. *Contingency, hegemony, universality: contemporary dialogues on the left*. London: Verso, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e cultura de 1900 a 1945. Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1973.
- CHATTERJEE, Partha. Whose imagined community? In: BALAKRISHNAN, Gopal (Ed.). *Mapping the nation*. London: Verso, 1996.
- _____. *Nationalist thought and the colonial world: a derivative discourse?* London: Zed for the United Nations University, 1986.

- CLIFFORD, James. On ethnographic surrealism. *Comparative Studies in Society and History*, Local, v. 23, n. 4, [1981].
- FOSTER, Hal. *The "primitive" unconscious of modern art, or whiteskin black masks, recordings: art, spectacle, cultural politics*. Seattle: Bay Press, 1985.
- _____. *Who's afraid of the Neo-Avant-Garde?: the return of the real*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- GARDEL, André. *O encontro entre Bandeira e Sinhô*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1996.
- HARDMAN, Francisco Foot. *Nem pátria nem patrão!: vida operária e cultura anarquista no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- HEWITT, Andrew. *Fascist modernism: aesthetics, politics and the avant-garde*. Stanford: Stanford University Press, 1993.
- HOBSBAWM, Eric. *Uncommon people: resistance, rebellion and jazz*. London: Werdenfeld and Nicholson, 1998.
- JITRIK, Noé. Papeles de trabajo: notas sobre vanguardismo latinoamericano. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Local, n. 15, 1982.
- LAFETÁ, João Luís. *1930 : a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- _____. A representação do sujeito lírico na Paulicéia Desvairada. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, Local, s.d.
- LACLAU, Ernesto. *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.
- PANESI, Jorge. Borges nacionalista: una identidad paradójica. In: ANTELO, Raúl (Org.). *Identidade e representação*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 1994.
- SALESSI, Jorge. Medics, crooks, and tango queens: the national appropriation of a gay tango. In: DELGADO, Celeste Fraser; MUÑOZ, José Estéban (Ed.). *Everynight life: culture and dance in Latin/o America*. Durham: Duke University Press, 1997.
- SANTIAGO, Silviano. Permanência do discurso da tradição no modernismo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Cultura brasileira: tradição / contradição*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1987.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- SARLO, Beatriz. Vanguardia y criollismo: la aventura de "Martín Fierro". In: ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.
- SCHWARZ, Roberto. *O psicologismo na poética de Mário de Andrade: a sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Madrid: Cátedra, 1990.

SELLES, Roberto. *El tango y sus dos primeras décadas (1880-1900): la historia del tango*. Buenos Aires: Corregidor, 1980. t. 2.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*. São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos vinte. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SOUZA, Eneida Maria de. *A pedra mágica do discurso*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: J. Zahar: Ed. UFRJ, 1995.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.