

Florencia Garramuño

MODERNIDADES PRIMITIVAS

TANGO, SAMBA Y NACIÓN

Introducción

Modernidades primitivas (fragmento)

Musicalmente el tango no debe ser importante; su única importancia es la que le atribuimos. La reflexión es justa, pero tal vez pueda aplicarse a todas las cosas. A nuestra muerte personal, por ejemplo, o a la mujer que nos desprecia.

JORGE LUIS BORGES

Durante las décadas de 1920 y 1930, cuando el impulso por la construcción de una modernidad autóctona resulta casi hegemónico, el tango en la Argentina y el samba en el Brasil comienzan a ser percibidos como músicas nacionales. En algunas de las constelaciones de sentido que es posible aislar en la historia de esa conversión del tango y del samba en músicas nacionales hay una figura que insiste, aunque sus sentidos se transforman y proliferan. Se trata de una paradójica -en una primera mirada- combinación de sentidos de lo primitivo y lo moderno. Porque en esas décadas de intensa modernización, son precisamente los rasgos más primitivos y exóticos los que se enfatizan para resaltar las características nacionales del tango y del samba. Y no sólo en la música -el samba que acentúa las síncopas y la contrametricidad que se asocian con la música africana; el tango que se demora en la nostalgia por un mundo perdido y pasado-: también algunos discursos contemporáneos a dicha "nacionalización" de estos géneros musicales -novelas, ensayos, poemas, filmes, cuadros y representaciones iconográficas- resultan elaboraciones a menudo complejas sobre el carácter primitivo y exótico de estas músicas. Aunque a fines del siglo XIX ese costado primitivo es

precisamente la razón para expulsar al tango y al samba de la nación, cuando se producen sus respectivas canonizaciones será ese primitivismo -que ha variado en sus significaciones culturales- el que se esgrime para señalarlos como símbolos nacionales.

La paradoja de esta “modernidad primitiva” no es exclusiva del tango y del samba. Se la puede leer en Tarsila do Amaral y Oswald de Andrade, en Mário de Andrade y Jorge Luis Borges, en el grupo *Martín Fierro* y en la *Revista de Antropofagia*, en Oliverio Girondo y Heitor Villalobos o Radamés Gnattali. Como un movimiento sinuoso y por momentos claramente aporético, esa paradoja define un nudo de problemas en torno de la nacionalización y modernización de una cultura latinoamericana para la cual el tango y el samba funcionan como figuras de sentidos contradictorios y ambivalentes. Llamo a esa “paradoja” *modernidad primitiva* porque evita el pensamiento dicotómico que separa los dos términos, cuando en verdad, en tanto conceptos, no sólo el primitivismo debe ser pensado junto a la modernidad sino que es esta última que, históricamente, crea este particular concepto de primitivismo. La paradoja es también equívoca y por eso permite identificar y caracterizar sin esencialismos previos una modernidad cuyas características “alternativas” tendieron a ser pensadas a partir de su confrontación con una modernidad que se supone originaria (única, y original: la europea) para identificar los desvíos de esa supuesta norma como características negativas de una modernidad desigual. Por último, la paradoja de alguna manera cancela la unidireccionalidad de un sentido unívoco: en tanto primitiva puede ser también entendida como “originaria”, su conexión con otras modernidades genera un sintagma que permite descentrar la supuesta laguna temporal y atraso cronológico de las modernidades latinoamericanas. Una crítica cultural de esas *modernidades primitivas* es lo que este libro se propone.

Como una suerte de aleph borgeano, hay una anécdota que condensa la intrincada red de problemas en la que se enmaraña este proceso. Transcurre en París, una fría noche de invierno, durante la primera década del siglo XX. En un cabaret de Montmartre, regentado por Antonio Lopes Amorim, “O Duque”, un grupo de músicos brasileños comienza a tocar un tango. Entre el público se encuentra un grupo de argentinos, que, ante el anuncio de la música, “un tango brésilienne”, reaccionan indignados: “¡el tango es argentino!”. Brasileños y argentinos, enfrentados por la disputa de sus pertenencias nacionales, llegan a las trompadas.

No pude saber cómo termina la anécdota; tampoco, más allá de su figuración en un libro de historia del samba, cuán verídica es.¹ Lo cierto

¹ La anécdota figura en José Tinhorão, *Pequena História da Música Popular. Da Modinha a Canção de protesto* (Petrópolis, Vozes, 1975, pp. 76 y 77), que, por cierto, relata otras anécdotas sobre la relación entre el tango y el samba con algunos errores

es que en 1910, el tango es argentino en París, en la Argentina y tal vez comienza a serlo en el resto del mundo, pero no en Brasil: así lo atestiguan los numerosos tangos compuestos por Ernesto de Nazareth o Chiquinha Gonzaga, cuyas partituras comienzan a circular por distintas clases sociales y zonas de Río de Janeiro y, posteriormente, también por París, y que hoy son interpretados por eximios músicos brasileños. El itinerario de ese tango brasileño es un camino intrincadísimo y con numerosas bifurcaciones hacia la constitución de otros géneros musicales, entre ellos, el mismo samba que se convertirá en la música nacional brasileña.²

verificables desde la historia del tango. Por ejemplo, menciona, citando un artículo periodístico de Álvaro Moreyra, que Jean Richepin habría dado una conferencia en la Academia Francesa sobre el maxixe y luego escrito una comedia sobre el tema. Guillermo Gasio publicó la conferencia y la obra de teatro en *Jean Richepin y el tango argentino* (Buenos Aires, Corregidor, 1999), y, si bien la conferencia no explicita si se trata de un tango argentino o brasileño, su referencia a mundos gauchescos hacen más posible identificarlo con el tango argentino. Jean Richepin fue un escritor francés nacido en Argelia. Luego de algunos años de vivir como “aventurero”, publicó en 1876 un largo poema, *Chanson des gueux*, exaltando la poesía de los vagabundos. Ese poema, en varios sentidos cercano a la *poésie maudite*, muestra el conocimiento de Richepin del argot. El libro fue censurado por considerarse que incitaba al vicio y al crimen, y Richepin mismo condenado a un mes en prisión. En 1908, sin embargo, Richepin fue nombrado miembro de la Académie Française, y es en su calidad de *académicien* que en 1913 dio la conferencia “À propos du tango”. Aunque en la historia del tango argentino la anécdota de Richepin figura como ejemplo de la importancia que los productos culturales argentinos adquieren en el exterior - especialmente en París, también capital de la modernidad cultural-, el rescate del tango que él lleva a cabo se sostiene en un argumento retóricamente irrefutable en el contexto de la Académie: “Y para concluir -dice Richepin- ¿qué importa, en suma, el origen extranjero y popular de una danza? [...] Nosotros afrancesamos todo, y la danza que nos gusta bailar se hace francesa”. Véase Guillermo Gasio, *Jean Richepin...*, *op. cit.*, p. 63.

² En *Feitiço Decente*, Carlos Sandroni realiza un análisis de la base rítmica de las primeras composiciones a ser llamadas tango, maxixe y samba, encontrando en todas ellas un patrón rítmico que denomina “paradigma del tresillo” que se diferencia del patrón rítmico europeo y que investigadores brasileños y de otras tradiciones han asociado fuertemente con la música de origen africano. Su característica principal es el uso de la síncopa, que a su vez se asocia culturalmente en la danza con los “requebros” de la mulata y que en el tango puede asociarse con sus “cortes y quebradas”. Véase Carlos Sandroni, *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1930)*, Río de Janeiro, Jorge Zahar y ufrj, 2001, especialmente el apartado “Premissas Musicais”, pp. 19-38. Desde ya, lo que se conoce como tango argentino alrededor de la década de 1920 en Brasil es diferente al tango brasileño, y precisamente por esa razón se distinguen por el agregado del gentilicio que, en la Argentina, sería concebido como una redundancia.

Ernesto Nazareth escribió varios tangos brasileños, entre ellos “Bambino” y “Espalhafatoso”. Alexandre Levy escribió un “Tango brasileiro” y un “Samba”. El ingreso a la música semierudita de Nazareth, según cuenta Mário de Andrade, parece no haber sido demasiado fácil: “La primera vez que este compositor de tangos tuvo la honra de figurar en un concierto, por iniciativa de Luciano Gallet, fue necesaria la

A juzgar por algunos estudios musicológicos que las historias nacionalistas de la música han tendido a desconocer -el tango siempre fue argentino o, en todo caso, rioplatense; el samba, siempre brasileño; ambos efigies de una esencia nacional que en ellos se manifestaría prístina, incandescente-, los primeros balbuceos del tango y del samba, si se toman desde el punto de vista de la *long durée*, parten de un mismo tronco común: la habanera, que está en el origen del tango, está también en el maxixe o tango brasileño que más tarde, alrededor de los años veinte, intervendrá en las transformaciones del samba urbano carioca.³

Para 1937, en cambio, el paisaje se ha transformado: Carmen Miranda puede entonces grabar una canción, “O tango e o samba”, en la que cada una de estas músicas se asume como característicamente nacional. No sólo la letra de este samba marca la diferencia entre los argentinos que cantan tango y los brasileños que cantan samba; también la música se desliza sinuosa desde unos primeros compases con sonoridades claramente referentes al mundo del samba -la batida

intervención de la policía. Había mucha gente indignadísima contra aquella ‘música baja’ que osaba cantar debajo del techo del Instituto Nacional de Música”. Véase Mário de Andrade, *Musica, doce musica*, en *Obras Completas*, vol. VII, San Pablo, Livraria Martins, 1963, p. 319.

³ Carlos Sandroni y Vicente Rossi coinciden en remontar ambas músicas a ese tronco común. Véanse Carlos Sandroni, *op. cit.*, y Vicente Rossi, *Cosas de negros*, Buenos Aires, Taurus, 2001. Según Mário de Andrade, las similitudes entre el tango brasileiro y lo que los argentinos y uruguayos llaman tango tiene que ver con la mutua procedencia de esos géneros de la habanera cubana. Véase Mário de Andrade, *Música, doce Música*, San Pablo, Martins, 1963, p. 125. Esa hipótesis es sin embargo cuestionada por José Ramos Tinhorão, quien considera que la influencia de la habanera fue exclusiva de los tangos de Ernesto de Nazareth y no del maxixe en general, concluyendo que, “en realidad, no hubo una creación, sino dos creaciones: una popular -la del maxixe surgido de a poco, en el área de los músicos de choros, como síntesis de una forma de acompañar un estilo de danza rápida- y otra semierudita -la del tango de Ernesto de Nazareth, compuesto para piano con requintes de virtuosismo técnico, y posiblemente influenciado por la habanera, siempre más aprovechada por los músicos eruditos que por el maxixe nacional”. Véase José Tinhorão, *op. cit.*, p. 67.

El músico más representativo de esta cercanía que será borrada con el correr de los años es Lupicínio Rodrigues, cantor *gaúcho* (del Sur del Brasil) que compuso indistintamente sambas y tangos. El primer samba carioca es “Pelo Telefone”, de Donga y Almeida, de 1917, y fue registrado con el título de “samba maxixe”. Para muchos estudiosos, esta composición no sería sino un maxixe puro, y, sin dudas, es claramente diferente -así como el resto de los primeros sambas que se componen durante la década del veinte- al samba que se hará famoso durante la década del treinta -lo que Sandroni llama “el paradigma Estácio”, en referencia al barrio carioca que fue su cuna. Según Peter Fryer, sin embargo, ésta no habría sido la primera música a ser grabada con el nombre de samba, ya que antes habían sido grabadas con este nombre “Brasilianas”, tocadas al piano por João Gualdo Ribeiro, en 1910 y Urubu Malandro, en 1914. Véase Peter Fryer, *Rhythms of Resistance. African Musical Heritage in Brazil*, Hannover, Wesleyan University Press, 2000, p. 156.

de samba en el *violão*, los instrumentos percusivos que marcan el ritmo-hacia las sonoridades tangueras introducidas por el bandoneón. Hasta Carmen Miranda alterna una modulación más aguda y rápida -“sonriente”, podría decirse- para cantar el ritmo de samba, con una modulación de la voz más grave con fuerte alargamiento de las vocales, para cantar, en español, el ritmo del tango. Es verdad que ambas músicas sirven, en 1937, para definir identidades nacionales, pero cada una de ellas se manifiesta de forma tan específica y diferenciada de la otra que la canción resulta un verdadero fandango de diferencias culturales, especialmente cuando, en la segunda parte, se canta tango en español con un fondo musical de batida de samba.

La canción -nombrada en el encarte del disco como “sambatango”, “género”, por lo que he podido averiguar, del cual esta canción sería su único registro- 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 disco *Fina Estampa Ao Vivo*, en donde canta canciones populares latinoamericanas en español.⁴ En el año 2003, Elza Soares la utilizó para presentar su trabajo *Do cóccix até o pescoço* en un escenario porteño -y la canción, sin embargo, no forma parte del disco, producido y lanzado el año anterior en el Brasil-.⁵ En cada uno de estos casos, sin embargo, la musicalización ha sido diferente, construyendo con esas armonías significados también diferentes.

En el caso del show de Caetano Veloso, que cantó canciones propias de su repertorio -que no se incorporaron en la grabación de estudio de *Fina Estampa*, pero que sí están en *Fina Estampa Ao Vivo*- junto a otras composiciones hispanoamericanas, la musicalización tiende a borrar las marcas de diferencia entre los ritmos del tango y del samba, proponiendo una suerte de similitud que se formula como una alternancia entre la música brasileña -de la cual Caetano Veloso sería un típico representante- y la música hispanoamericana, englobada toda en una misma categoría indiferenciada (es posible advertir aquí una relectura de la relación del tropicalismo con América Latina en los años sesenta, sobre todo a partir de la canción de Gilberto Gil “Soy loco por ti América”).

Elza Soares incluyó entre los músicos que la acompañaron durante la función en Buenos Aires un bandoneonista, quien, antes de interpretar esa canción, tocó algunos acordes de “Adiós Nonino”, de Piazzolla. Elza Soares introdujo “O samba e o tango” con un breve discurso sobre la semejanza entre Piazzolla y ella misma, ambos

⁴ Véase Caetano Veloso, *Fina Estampa ao Vivo*, Polygram Latino, 1995.

⁵ El disco incluye un tema de Luiz Melodía, “Fadas”, dedicado a Astor Piazzolla.

acusados en los años sesenta de no hacer tangos o sambas “auténticos”.

La comparación entre la versión de Caetano Veloso 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 Veloso, en cambio -y como suele ocurrir con la incorporación de otros ritmos y sonoridades en su música-, la diferencia es marcada apenas por un bajo acústico que se incorpora claramente a las sonoridades de la música brasileña.

¿Cómo se convierte una forma cultural en “nacional”? ¿Qué significa “ser nacional”, por un lado, y cuáles son las operaciones que permiten que determinadas formas culturales sean pensadas como símbolos de una “identidad nacional”? Las preguntas -éstas, y no otras, que se les podrían hacer y se les han hecho al tango y al samba- indican ya que el camino que recorre este libro no es el de la búsqueda o explicación de cuál sería *la* identidad nacional que el tango y el samba representarían por sus rasgos exclusivamente formales -sea en su música, sea en sus letras-. Frente a la hermenéutica de lo oculto -la búsqueda en una superficie de los orificios que nos permitan horadarla para penetrar en sus profundidades-, prefiero desplegar algunas hebras de la red cultural que hizo posible concebir al tango y al samba como músicas nacionales.