

# Tránsitos intranquilos: Carlos Gardel y Carmen como símbolos nacionales

Florencia Garramuño

Universidad de San Andrés - Uba - CONICET

*Assim é a tristeza actual do samba. É possível que, dentro de poucos annos, mude de carácter, porque toda essa música urbana, mesmo de gente de morro, é eminentemente instável e se transforma fácil, como as coisas que não têm assento numa tradição necessária. E, no caso, o nosso carácter nacional, não definido, atravessado de internacionalismos e influências estrangeiras fataes, seria essa necessária tradição.*

Mário de Andrade

Mário de Andrade ve, en la inestabilidad del samba de los años treinta, la inestabilidad de un carácter nacional y, junto con él, de una tradición nacional. Su razonamiento, en esta cita, da sin embargo otra vuelta de tuerca a la noción de la tradición nacional: aquí, la inestabilidad del samba se debería a la ausencia de una tradición necesaria, tradición sin embargo constituida por un carácter nacional atravesado de internacionalismos e influencias extranjeras. Esa “tradición nacional” que no lo es por ser heterogénea e inestable plantea, para Mário y para este trabajo, una serie de preguntas que van contra una cierta similitud entre algunos conceptos de nación, de identidad nacional y de cultura

nacional. Esa homología tiene que ver con una idea de la nación, y de la cultura que la expresa o la representa, como un todo, sino homogéneo, perfectamente articulado y unido: de allí la idea de la nación como ese “binding together of disparate elements” (Brennan, 1990) y de la cultura como constituida por “structures of feeling” que reunirían un consenso de subjetividades (Williams, 1966).

Si bien hace ya bastante tiempo que la idea de una cultura como un todo homogéneo cuyo opuesto sería precisamente la anarquía ha sido puesta en cuestión, la idea de que la cultura es un campo de negociaciones (Greenblatt 1988; 1995) no siempre ha llevado a un estudio de las diferencias que esa cultura articula. Incluso muchas veces ese estudio de las negociaciones que construyen una cultura analiza cómo ese conflicto se resuelve, cómo ese conflicto, para penetrar en la cultura, deja, de alguna manera, de ser tal. Contra el estudio de la unidad expresiva de una cultura, que tiende precisamente a obturar y apagar los conflictos que la construyen, me parece importante intentar otro tipo de estudio: un estudio que busque en la cultura los conflictos que la constituyen, que trate de describir la articulación de esos conflictos, no su sutura, y que busque, en una única cultura nacional, las diferentes redes que la constituyen. Si la construcción de una identidad (individual, social, política, nacional, cultural) se concibe como un proceso en el que la diferencia está siempre presente como aquello que condiciona e impide la completa constitución de esa identidad (Butler 1995, 441), esa identidad no es sino una renegociación constante de diferencias. Dice Laclau (1996, 60):

*Esto significaría, desde luego, apartarse de la idea de negación como inversión radical. La principal consecuencia que se sigue de esto es que “política de la diferencia” significa continuidad de la diferencia sobre la base de ser siempre **otro**; y el rechazo del otro no puede ser tampoco eliminación discursiva radical, sino renegociación constante de las formas de su presencia.*

Desde esta concepción, describir a una cultura significaría investigar la forma en que esas diferencias se articulan y se negocian en diferentes productos culturales. Si desconfiamos, entonces, de una cultura nacional como todo homogéneo, de lo que Appadurai llama la “substantialization” del término cultura, ¿no deberíamos también desconfiar de los análisis de la cultura que ven en ella la negociación de conflictos como un dispositivo de resolución de los mismos?<sup>1</sup>

El desarrollo del tango y del samba, y su conversión, de oscuros productos marginales, en símbolos de una identidad nacional, es un proceso que sirve para atisbar uno de los ejes sobre los que se articula

<sup>1</sup> Dice Appadurai (1998, 12): “Implying a mental substance, the noun culture appears to privilege the sort of sharing, agreeing, and bounding that fly in the face of the facts of the unequal knowledge and the differential prestige of lifestyles, and to discourage attention to the worldviews and agency of those Who are marginalized or dominated. Viewed as a physical substance, culture begins to smack of any variety of biologisms, including race, which we have certainly outgrown as scientific categories”.

una gran cantidad de diferencias culturales: de clase, de género, de grupos, de región. Y describir a las culturas argentina y brasileña como culturas en conflicto.

¿Por qué elegir el tango y el samba para analizar esas “políticas de la diferencia”? Porque tango y samba son puntos críticos de un debate cultural en cada uno de sus países, porque sus desarrollos históricos presentan muchas similitudes y proporcionan así un instrumento comparativo entre Argentina y Brasil y porque parecerían constituirse como nudos de conflictos en los que intervienen discursos culturales de los más variados. Hay un corpus de novelas (*Triste fim de Policarpo Quaresma*, *Jubiabá*, *Nacha Regules*, *Historia de arrabal*, *Raicho*), de poesías (algunas de Borges, de Güiraldes, de Manuel Bandeira, de Mário de Andrade), de ensayos (Martínez Estrada, Gilberto Freyre, Borges, Mário de Andrade) y de filmes (*Melodía de arrabal*, *Luces de Buenos Aires*, *Down Argentine Way*, *The gang's all here*) que van a articular estos conflictos en torno al tango y al samba, en distintos momentos históricos, de formas muy diferenciadas.

El tango y el samba han, además, compartido un destino bastante similar en los estudios que se han realizado sobre ellos. Sobre el tango y el samba se ha construido una historia más o menos generalizada que distribuye diferencias culturales a lo largo de un eje diacrónico. Hay un tango prostibulario y un tango sentimental, un tango para ser bailado y otro para ser escuchado, o, para usar la cronología más canónica, un tango de la vieja guardia y otro de la nueva.<sup>2</sup> También la historia del samba ha sido construida sobre un eje lineal, marcando una evolución desde el samba de los terreiros de Bahía al samba sofisticado de las escuelas de samba que surgieran en Rio de Janeiro por los años treinta (Edison Carneiro 1982). Parecería que el tango y el samba han sido muchas cosas diferentes, pero que esas diferencias pueden explicarse por la evolución histórica, por un linaje en el que antecesores y herederos funcionan como puntos sin fricciones de una rectitud genealógica. Es claro que esas etapas han sin duda existido, pero, ¿hasta qué punto la distribución histórica de las diferencias no ha opacado en estas formas culturales debates y polémicas contemporáneos que, en un mismo momento histórico, estaban mostrando una cultura mucho menos homogénea que la que se quería imaginar? No busco en el tango ni en el samba una identidad cultural, sino, más bien, la diferencia. La diferencia cultural que se inscribió en esas formas, como en tantas otras de la cultura. No sólo hubo tangos y sambas de diversas connotaciones ideológicas y culturales en una misma etapa de esa cronología, sino que muchos de esos tangos y sambas se opusieron explícitamente a otras formas contemporáneas,

<sup>2</sup> Horacio Ferrer (1960, 30) ya cuestionaba el criterio cronológico para la distinción de las guardias, escogiendo en su lugar un criterio formal.

constituyéndose en espacios privilegiados de disputas y polémicas. En los treinta, por ejemplo, se desarrolla una documentada polémica entre Noel Rosa y Wilson Batista en torno a la antítesis malandro/otário (Cláudia de Matos, 1982), y Borges discutía las diversas teorías sobre el origen del tango como una cuestión de legitimidad cultural (Borges 1980).

Este corpus tiene algunas ventajas: permite atisbar la historia del tango y del samba desde una perspectiva múltiple que lleva a comprender diferencias y conflictos en torno al samba y al tango desde una perspectiva cultural más general y abarcadora: los debates en torno al tango no son, simplemente, debates sobre diferentes estilos de tango; son debates sobre diferentes tipos o redes de culturas. Se hacen visibles, así, gracias al tango y al samba, conflictos culturales más amplios que sirven también para entender otros problemas culturales que no se agotan en el tango y en el samba y que, según articulaciones específicas, aparecen en otras zonas de la cultura. Pienso por ejemplo en los distintos modernismos y las peleas en las que se encarnaron esas diferencias, en el caso de Brasil, pasibles de ser explicadas también desde los conflictos que el samba — y, en general, la cultura popular — va a articular para la sociedad y la vanguardia brasileña de la época. Las vanguardias argentinas de los veinte y sus guerras de posiciones se observan también de manera diferente según las posiciones que frente al tango estos diferentes grupos adoptaron.

El tango y el samba, claro, tuvieron desarrollos propios a sus formas musicales y de baile, desarrollo o evolución que muchas veces ha sido visto como un proceso de estilización o de saneamiento. A menudo, la nacionalización de estos productos marginales se explica como un efecto de ese saneamiento: tango y samba, apropiados por la elite, despojados de sus costados “procaces” y étnicos, pueden convertirse entonces en productos nacionales. Creo que el proceso, sin embargo, es más complejo. Lo que transformó al tango y al samba en productos culturales fue, más que ese simple saneamiento, una intrincadísima red de discursos culturales constituida por novelas, poesías, ensayos, filmes, letras de tango y samba y artículos periodísticos y crónicas.<sup>3</sup> Esas redes de significación cultural van delineando a cada momento historias que cuentan las luchas y disputas que forman una cultura. Los diferentes discursos sobre el tango y el samba, en diferentes momentos históricos, van marcando diferentes posiciones de sujeto que distribuyen diferencias culturales. Así, el tango y el samba sirven como instrumentos críticos para analizar las diferentes redes de la cultura brasileña y argentina. Es la historia discursiva de la construcción del tango y el samba en símbolos nacionales lo que permite ver esas diferencias.

En este artículo me interesa analizar, dentro de ese marco, la articulación de diferencias culturales que las imágenes de Carlos Gardel

<sup>3</sup> Marta Savigliano (1995, 73-136) analiza de una forma interesantísima un proceso fundamental en la nacionalización del tango que resulta marginal para este estudio: lo que ella llama “the colonizing gaze”, es decir, la primera aceptación y transformación del tango en París para sólo luego volver a Argentina y ser aceptado en ella.

<sup>4</sup> En el proceso de conversión del tango y del samba en símbolos nacionales, estos films y los géneros a los que pertenecen representan por un lado el momento de mayor difusión y divulgación del tango y del samba como elementos nacionales. El tango y el samba van a propiciar procesos sumamente importantes en el desarrollo de una cinematografía nacional en cada uno de sus países. En los comienzos de la industria cinematográfica argentina, el tango proveyó historias para los films, cuyos guiones fueron muchas veces tomados del mundo del tango y de sus letras. La presencia del tango en el cine incluso es previa a la aparición del cine sonoro. El primer largometraje argentino es precisamente *Tango* (aunque algunos datos indican que *Los caballeros de cemento* estaba ya terminada antes de que se empezara a producir *Tango*, cf. España, 1992), de Luis Moglia Barth, que ya toma una historia de tango para convertirla en guión cinematográfico. Muchos de los guionistas e incluso directores fueron hombres del mundo del tango, como Antonio Lepera, guionista de *Melodía de arrabal*, o Manuel Romero, guionista de *Luces de Buenos Aires*. Con la llegada del cine sonoro y antes de que se desarrollara el proceso del subtítulo y doblaje, el precario desplazamiento de Hollywood fue aprovechado por los cines nacionales latinoamericanos para incentivar una industria nacional que encontró en el tango en la Argentina — así como en las rancheras en México o el mismo samba en Brasil — anzuelos para atraer a un público latinoame-

ricano. El tango fue además el producto que luego las industrias extranjeras, especialmente Hollywood, apropiaron para conquistar un mercado hispanohablante. Cf. Mahieu, 1974, Couselo, 1988, y Ana María López, 1985. El tango en la Argentina dio lugar al desarrollo de un género cinematográfico específico, el film de tango o la "ópera tanguera", como la denomina Domingo di Núbila (1959). En el cine mudo brasileño el samba está ausente, aunque proporciona (junto con la música erudita brasileña, como el caso de *O guarani*, de Carlos Gomes) elementos para los primeros "filmes cantados" ("sung films", Johnson and Stam, 1982, 27), filmes en los que se cantaba detrás del telón. Esta tradición sería uno de los antecedentes del género típicamente brasileño de las *chanchadas*, que serán el reino del samba. Si bien éstas encuentran su origen nacional en los films de carnaval, la constitución del género va de la mano de una hibridación muy fuerte con el musical hollywoodense. Cf. Oliveira Dias, 1993, 53.

<sup>5</sup> Es preciso tener en cuenta aquí que la popularización del tango y del samba es un proceso que no se confunde con el proceso de su nacionalización, aún cuando a veces se superponga con éste. La nacionalización del tango y del samba implica la intervención de una serie de discursos culturales — ensayos, novelas, poesías y letras — que comienzan a actuar incluso antes, en algunos casos, de la efectiva popularización de estos productos culturales: el caso de *O cortiço*, una novela de 1889, en la que el samba ya figuraba como lo "típicamente brasileño" — cuando el samba todavía no había llegado a Rio de Janeiro y se circunscribía a una danza baiana —, es un hecho de lo más paradigmático. Cf. Florencia Garra miño en prensa.

y Carmen Miranda construyen en dos filmes: *Luces de Buenos Aires* y *Down Argentine Way*.<sup>4</sup> Aunque para la época en que estos filmes son producidos, tango y samba ya se han popularizado bastante, continúan articulando una serie de conflictos culturales que las imágenes de Carlos Gardel y Carmen Miranda hacen evidente.<sup>5</sup>

En estas películas, las performances de Gardel y de Miranda resultan sostenes de diferencias culturales (entre campo y ciudad, en el caso de *Luces*; entre Estados Unidos y Sudamérica, en *Down Argentine Way*). En las imágenes de Gardel y de Miranda se proponen identidades nacionales (Gardel, gaucho que canta tangos; Miranda, mulata baiana) que desde el comienzo se denuncian como inabarcables y contradictorias. Gardel, porque es un gaucho que, después de haber cantado canciones camperas, aparece en el film como un perfecto conocedor del tango y canta, nada menos que en un peringundín porteño, *Tomo y obligo*; Carmen, porque abre el film, vestida con su vestuario de mulata baiana, cantando un samba cuyo ritmo americanizado tiene un estribillo en inglés y se presenta, además, como representante de Buenos Aires. Más adelante en el film será ella misma, cantando en portugués *Mamãe eu quero*, quien aparecerá como representante "típica" de "la noche porteña". En ambos casos, el vestuario parecería funcionar, no como "traje típico", sino como disfraz<sup>6</sup>: oculta, bajo la máscara de una tipicidad, las diferencias que constituyen a esa identidad.

Algunas escenas de estos filmes cristalizan claramente ese movimiento de la diferencia que se percibe en los cuerpos de Gardel y de Miranda.

*Luces de Buenos Aires*<sup>7</sup> participa de una de las características típicas del melodrama y del musical hollywoodense. Precisemos más: de una de las características que el musical tomó de la forma melodramática ya existente en otros géneros. Se trata de una estructura binaria de oposiciones entre el vicio y la virtud, que supone la confrontación de antagonistas claramente identificables y la final expulsión de uno de ellos.<sup>8</sup> En este film, ese binarismo se distribuye espacialmente entre dos espacios e identidades: el campo, espacio de la inocencia y la pureza; y la ciudad, sitio del vicio y de la depravación. A cada uno de estos espacios le corresponde en el film un tipo específico de música: el tango, claramente asociado a la ciudad y a la amoralidad que ésta va a representar, y las canciones camperas, asociadas con la moralidad y fidelidad que se inscriben en el paisaje pampeano. En esta distribución el film no hace más que reafirmar el primer nacionalismo argentino (el sintagma es de Payá y Cárdenas 1978), cuyo discurso criollista, cristalizado en algunos textos paradigmáticos como *El payador*, de Leopoldo Lugones, *Eurindia*,

de Ricardo Rojas, o — un poco más problemático con respecto a su colocación dentro de ese nacionalismo — *Raucha*, de Ricardo Güiraldes, postulaba precisamente esta distinción entre un campo asociado con pureza — y pureza en el sentido racial, también, en tanto opuesto a la inmigración —, inocencia, fidelidad, sinceridad y, por el otro lado, una ciudad que se veía como el espacio de la mezcla — vista de manera negativa —, la inmigración, la delincuencia y la corrupción.<sup>9</sup> Ahora bien: si ésta es la primera adjudicación de valores con las que se abre el film, a lo largo de la narrativa que el film va construyendo se notará un desplazamiento significativo que va a ir incorporando, en cada uno de estos polos binarios, elementos de su otro.

Pero vayamos por partes. El film narra la historia de una jovencita campesina (Sofía Bozán) que es contratada por un empresario porteño para cantar en Buenos Aires. En su decisión de partir hacia Buenos Aires, el film plantea también la traición de un amor: esa chinita cantante tiene en el campo un novio, que es nada menos que el patrón de la estancia, personificado por Gardel. Junto con ella y alrededor de esta relación, el film va a tejer una trama de traiciones y ascensos y descensos morales que van a articularse en torno del tango. La ida a la ciudad significa el olvido de las raíces campesinas, el ascenso económico de la chinita — que ahora recibe regalos de vestidos y joyas — y el descenso moral: junto con el olvido de su tierra va el olvido de su novio y su compromiso con relaciones sexuales “ilegítimas”. Dentro de esta narrativa, no sólo aparecen canciones de tango y bailes, sino que la historia misma que el film narra es una historia típica de tango — la historia de una “milonguita”—, sólo que con final feliz gracias a la intervención, precisamente, del campo y sus representantes: la chinita es forzada con un lazo a volver al campo y reintegrarse a su hábitat y “dueño” “original”. Con este final, el film parecería respetar ese funcionamiento melodramático de expulsión de uno de los polos de ese binarismo original. Sin embargo, la trama diegética del film es interrumpida por una serie de performances cuyo efecto sobre la narrativa parece tergiversar esa historia del “triumfo del bien”.

Si bien el film asocia tango con ciudad — asociación que definitivamente triunfará en la historia del tango, hoy reconocido como una música típicamente urbana —, lo cierto es que es esa asociación, de hecho, lo que el film va a negociar.<sup>10</sup> Esta asociación del tango con la ciudad, y, junto con ella, de la identidad nacional como una identidad urbana o rural, es en realidad el trasfondo conflictivo sobre el que se construye el film. Por un lado, resulta claro que, en un gesto costumbrista, el film distribuye canciones camperas para el campo y tango para la ciudad. La identidad campera es personificada por Gardel, quien canta

<sup>6</sup> Dice el María Moliner de disfraz: “Cosa que resulta inadecuada o inapropiada en la persona o cosa que la lleva o usa”.

<sup>7</sup> *Luces de Buenos Aires* fue realizada por la Paramount en París, en 1931, dirigida por un director chileno, Adelqui Millar. Los guionistas fueron el ya mencionado Manuel Romero y Luis Bayón Herrera. Es la primera película hecha por Gardel, sin contar *Flor de durazno*, en la cual participa de una forma bastante episódica. Según Collier (1986. 173-214), este film y los que le seguirán fueron realizados por Gardel con la intención de alcanzar fama internacional.

<sup>8</sup> Peter Brooks (1984, 14-20) relaciona el nacimiento del melodrama con una reacción ante la desacralización que “both reasserted the need for some version of the Sacred and offered further proof of the irremediable loss of the Sacred in its traditional categorical, unifying form”. Dentro de esta reacción, la estructura de oposiciones del melodrama y su clara distinción de un universo moral sirve a la necesidad de purgar un orden social.

<sup>9</sup> Sobre el discurso criollista, ver Adolfo Prieto, 1988; para una historia del discurso sobre el campo en la literatura argentina, ver Montaldo, 1994.

<sup>10</sup> Esta negociación se enmarca dentro de una serie de disputas entre categorías geográficas y culturales que pueden verse en muchos tangos cuyo origen campero es netamente evidente. Especialmente en tangos de Agustín Bardi, como *El abrojo*, *El rodeo*, *El touro*, y de José Martínez, como *Expresión campera* o *El palenque*. Cf. Ferrer, 1960, 54.

Sin ir más lejos, el que parece ser el primer tango en cruzar el océano, *La morocha*, es un tango mucho más cercano al mundo criollo que al lunfardo. Estos tangos se oponen violentamente a la interpretación de ese primer nacionalismo que veía al tango como algo absolutamente diferente — espurio, incluso, y por eso rechazable — al mundo criollo. Para esta posición, cf. Leopoldo Lugones, *El payador*, Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa*.

en el film tres veces la misma canción campera, *El rosal*. ¿Por qué repetir tres veces una misma canción? No es sólo para ofrecerle a la audiencia varias performances de Gardel. La función de su repetición está en mostrar, en cada una de sus performances, un significado diferente de esa canción (y, deberíamos agregar, si ella representa al campo, también de éste). En el primer caso, se canta al comienzo del film: es una canción que el personaje de Gardel compone pensando en la chinita, que todavía no lo ha abandonado. En este momento, funciona como premonición de lo que va a acontecer. Cuando Gardel vuelva a cantarla y su novia traicionera ya esté en la ciudad, su sentido será diferente: ya relata algo que efectivamente está aconteciendo y, de hecho, no sólo Gardel la canta de manera diferente, sino que también su audiencia — representada en el film por unos peones — la recibe de manera diferente. La tercera y última vez ocurre después de que Gardel ha ido a buscar a su novia a Buenos Aires y ha sido rechazado por ella. Si bien la canción es la misma, en cada una de sus tres performances aparecen significados complementarios, no sólo por la actuación diferenciada que Gardel hace en cada caso, sino también por la respuesta de la audiencia frente a ésta.

La otra identidad del film, la identidad ciudadana, aparece representada por el tango: tango es lo que canta la chinita traidora en el teatro del centro de la ciudad, y un tango para bailar es el trasfondo musical de una escena fundamental en el desarrollo diegético del film: la escena de la “perdición” de la chinita, en el contexto de una “casita” o *garçonière*.

Hay en la historia del tango una cronología del tango bailado al tango cantado que es necesario resumir aquí para entender la negociación que el film plantea. Los primeros tangos, asociados con la vida prostibularia, eran tangos para ser bailados, tangos en los que incluso la letra no existía o, si existía, se le daba muy poca importancia. Muchos de los tangos de la guardia vieja, por ejemplo, fueron tangos sin letra, a los que se les compusieron letras — en muchos casos, varias — mucho tiempo después. El paso del tango bailado al tango canción, datado en 1917 con *Mi noche triste* de Contursi y asociado a Carlos Gardel — y, a su vez, a su propio desplazamiento de cantor de canciones camperas con el dúo Gardel-Razzano a cantor de tangos como solista —, es visto como una de las etapas más necesarias para la aceptación del tango por las clases medias y altas. Considerada una de las estrategias de lo que se ha llamado como “saneamiento” del tango (Salessi, 1985), el desplazamiento de los cuerpos y de la coreografía vista como muy procaz hasta entonces, y la mayor preponderancia que se le da ahora a la canción, que sólo se escucha y no se baila, se considera uno de los primeros pasos en la limpieza del tango (Selles y Benarós, 1977).

El film coloca, en un mismo plano, el tango baile asociado a la amoralidad y el tango canción que, luego de ser testigo de la amoralidad de su novia, Gardel canta para denunciarla. Esa denuncia está articulada en un tango cuya letra tiene claras referencias al paisaje campesino (“Si los pastos conversaran/esta pampa le diría”), colocando además en labios de Gardel, el gaucho moral, la performance del mismo. Del tango baile al tango canción, *Luces de Buenos Aires* narra la transformación de los significados iniciales del campo y la ciudad: junto a aquella transformación de la canción campera, y de lo que ésta representa, el film va pautando un desplazamiento del tango, una parábola que describe el camino inverso a la canción campera: de símbolo y perpetrador de la amoralidad, el tango se convierte en su denunciante. No es casual, en este sentido, que la escena en la que Gardel canta *Tomo y obligo* — en el peringundín de la ciudad — repita y copie una escena anterior en la pulpería del campo, cuando Gardel canta *El rosal*. Con esta escena en el peringundín del puerto, que repite aquella otra escena en la pulpería del campo, el film equipara canciones camperas con tango y, junto con ellas, campo con ciudad. Pero me interesa marcar que con esta equiparación no se produce una igualdad, sino una negociación de diferencias. Si bien el film acaba con el retorno de la chinita al campo y la historia parecería ser la del triunfo de la virtud, el campo ha sido contaminado por la procacidad del tango y el tango, a su vez, “limpiado” por la pureza del cantor, Gardel. Así el film propone también una imagen diferente sobre el tango y la ciudad que aquella con la que se abre.

Junto a la oposición campo-ciudad y canción campera-tango, el film está negociando además una de las contradicciones fundamentales sobre las que se tejieron una serie de polémicas sobre el tango en la época: la contradicción entre el tango cantado y el “criollismo”, intentando recuperar para el tango un origen criollo que Lugones en *El payador* y Ricardo Rojas en *Eurindia*, por ejemplo, se habían opuesto a reconocer. El armado de esta genealogía del tango, que puede reconocer en el cantor de canciones camperas un cantor también de tango, me parece que es aquí fundamental.

Quiero pasar ahora a *Down Argentine Way*, un film dirigido por Irving Cummings en 1941. Este film es uno de los films más importantes producidos durante la época de la “good neighbor policy” y puede considerarse como propaganda de la misma. Junto con *The gang's all here* — quizás más explícita en este sentido — propone la negociación de las diferencias culturales que separarían a los Estados Unidos de sus vecinos sudamericanos, mostrando que esas diferencias resultan muy poco importantes. En el caso de este film la historia, también melodramática con final feliz, relata la negociación de diferencias que impide la



concreción del amor entre una joven norteamericana y un argentino, cuyos padres habrían sido aparentemente enemigos. Al descubrirse el error en esa identidad, el amor puede consumarse y, con él, la alianza entre la norteamericana y el argentino — que funciona, a través de recursos variados, como representante de una supraidentidad sudamericana.<sup>11</sup>

En los títulos, el film indica que en él Carmen Miranda actúa como “herself”: de hecho, ella va a aparecer en la película como la cantante Carmen Miranda y su actuación en la misma se limita a estas performances artísticas, que aparecen marcadas como un espectáculo al que asisten los protagonistas del film. Los títulos, de alguna manera, parecen asumir desde el comienzo el ser uno mismo (una identidad) como una actuación, una performance. Me interesa analizar la primera escena de este film: Carmen Miranda, con su vestuario de mulata baiana, cantando un samba americanizado y por momentos, según los juegos del montaje, como fondo musical de imágenes de Buenos Aires. Ya en este montaje — y entendiendo por montaje no sólo la combinación de distintos fotogramas, sino también la combinación de un disfraz baiano con una lengua inglesa como representante de una ciudad argentina<sup>12</sup> — se combina una serie de diferencias culturales que van a ser fundamentales en el desarrollo de la trama del film. Veámoslo en detalle. El samba mismo, *South American Way*, es un samba americanizado no sólo por tener parte de su letra en inglés, sino por la suavización de su ritmo. Si se compara el ritmo de este samba con el de otro samba más tradicional que Carmen Miranda cantará más avanzado el film, *Mamãe eu quero*, esa diferencia es notoria. Este samba americanizado narra además la peculiaridad de un modo de ser latinoamericano — ese “South American way” — que resaltaría precisamente por su especificidad. Sin embargo, frente a esa música se colocan imágenes de una Buenos Aires que parece una ciudad de lo más “semejante” y no, según lo que plantea la canción, tan peculiar: son imágenes de “lo europeo” de Buenos Aires: el Congreso, el Correo Central, la Plaza de Mayo, pero de la Plaza de Mayo, no la Casa Rosada ni el Cabildo, que apenas se atisba en el margen de la pantalla, sino los edificios de estilo más europeo que se ven sobre Diagonal Norte. Mientras la canción refiere, en portugués, al típico mercado brasileño donde el tabuleiro vende vatapá, las imágenes muestran una ciudad en donde esa canción y esa “tipicidad” latinoamericana están ausentes. Las imágenes de la ciudad, por otro lado, se yuxtaponen con el coro de la canción, cantando en inglés una traducción de lo que Carmen Miranda ha cantado en portugués.

Me gustaría proponer que esta canción y este fragmento del film con el que se inicia la narración funcionan un poco como la obertura en

<sup>11</sup> Para un análisis más detallado de este film, ver Garramuño, 2000.

<sup>12</sup> Eisenstein veía en la misma actuación de los actores un juego de montaje (opuesto al concepto de representación), en el que se combinan algunos rasgos de un personaje o de una forma de comportamiento, cuya yuxtaposición crea la *imagem integral*. Y agrega: “What is most noteworthy in such a method? First and foremost, its dynamism. This rests primarily in the fact that the desired image is *not fixed or ready-made, but arises — is born*. The image planned by author, director and actor is concretized by them in separate representational elements, and is assembled — again and finally — in the spectator’s perception (Eisenstein, 1975, 31).

la ópera: resumen, en términos musicales, el desarrollo de lo que vendrá. De hecho, lo que el film relata y esta obertura indica aquí es precisamente el borramiento de esa diferencia que separa a ese *South American Way* de los norteamericanos. Ese borramiento no es, sin embargo, pacífico: la Buenos Aires que el film presenta en estas imágenes no se corresponde con la letra de la canción; hay una incongruencia fundamental entre estos dos universos del film. Mientras el film propone ese borramiento de la diferencia, las performances de Carmen Miranda, como base fundamental para ese borramiento, parecen estar marcando, en cambio, la irreductibilidad de esa diferencia, irreductibilidad que se marca siempre como un problema de mal interpretación: la americana malinterpreta al galán argentino; el padre de este último malinterpretó al padre de aquélla. Es en síntesis la figura de un conflicto, y la exposición — y no simple resolución — de ese conflicto lo que el film y las performances narran.

Así como en esta performance el coro traduce al inglés la canción de Miranda, en muchos otros momentos el film explota la figura de la traducción como mediadora o catalizadora de esa unión entre ambas culturas que no podría existir sin ella. Sin embargo esa traducción, al mismo tiempo que produce el entendimiento, ocasiona también la malinterpretación y, a partir de ella, los conflictos. Me parece que en ese sentido, el que estos filmes — y el género que se podría derivar de ellos, los films hollywoodenses sobre Latinoamérica — puedan leerse como malinterpretaciones de Sud América, plagados de “errores”, tiene que ver en realidad con la articulación de ese conflicto entre las culturas de ambos países. No es que Hollywood confunda Rio con Buenos Aires, sino que, en ese representar Buenos Aires por Rio o por Carmen Miranda, como en este caso, lo que está articulando es el conflicto que representa ese desconocimiento de Latinoamérica. Articulando también, junto con ella, la misma contradicción que, según Alonso Aguilar (1968, 70), comprometió a la “good neighbor policy” que sustenta ideológicamente los “South of the border musicals”: la contradicción entre el respeto que significa preocuparse por Latinoamérica y, por el otro, el esfuerzo por subordinar sus naciones a las necesidades económicas de los Estados Unidos. Si, como dice Sérgio Augusto (1982, 360), “even with the best of intentions Hollywood had trouble treating Brazil the way it deserved to be treated”, lo cierto es que en ese problema está justamente la imposibilidad de resolver el conflicto que se quiere y que estos filmes no logran suturar.

Mientras las narrativas de estos films se estructuran sobre un código melodramático — triunfo del bien sobre el mal, la verdad sobre el error —, las performances parecen marcar otra historia: los procesos de

negociación y la articulación de esas diferencias, sobre las que se construyen esas narrativas. En ese sentido, las performances no deconstruyen las narrativas: no las cuestionan o las critican. Pero sí muestran o evidencian lo que esas identidades pretenden ocultar. En ese sentido, funcionan como la repetición para Freud (1981, 147-156): hacen visibles ciertos hechos que en su inscripción original permanecían ocultos. Por eso me parece más apropiado leer el tango y el samba, en tantos símbolos nacionales — y tal vez todo símbolo nacional —, no como representación de una identidad (ya dada o inmutable, ya cambiante y contingente), sino como performatividad: de un código social, de una cultura de diferencias, de una negociación. Entender ciertos símbolos culturales como actos performativos implica comprenderlos como repetición de normas y leyes, repetición constreñida que, sin embargo, en el acto de exponer esa constreñida, hace visible un cierto desconocimiento y rechazo de esas normas y leyes.<sup>13</sup>

El buscar identidades, el analizar, en los films, sólo sus narrativas sin tener en cuenta la inserción en ellas de las performances, tal vez sea la causa de encontrar en la cultura cómo los conflictos se solucionan, cómo la cultura suturaría una diferencia inconmensurable. Interrumpir esas narrativas, buscando en su lugar la performatividad, puede tal vez servirnos para atisbar la cultura de otro modo: no como sutura, sino como, ella misma, productora de conflictos.

<sup>13</sup> Dice Judith Butler (1993, 241): "Performativity describes this relation of being implicated in that which one opposes, this turning of power against itself to produce alternative modalities of power, to establish a kind of political contestation that is not a "pure" opposition, a "transcendence" of contemporary relations of power, but a difficult labor of forging a future from resources inevitably impure".

### Referências bibliográficas

- AGUILAR, Alonso. *Pan-Americanism from Monroe to the present*. New York: Monthly Review Press, 1968.
- APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- ARNOLD, Matthew. *Culture and anarchy*.
- AUGUSTO, Sérgio. "Hollywood looks at Brazil: from Carmen Miranda to Moonraker". En Johnson and Stam, 1982.
- BRENNAN, Timothy. "The national longing for form". En Bhabha, Homi. *Nation and narration*. London and New York: Routledge, 1990.
- BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New York: Columbia University Press, 1984.
- BUTLER, Judith. "Collected and fractured: response to *Identities*". En Kwame Anthony Appiah and Henry Louis Gates, Jr. (ed.). *Identities*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1995.
- . *Bodies that matter. On the discursive limits of sex*. London and New York: Routledge, 1993.
- CARNEIRO, Edison. *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.
- COLLIER, Simon. *The life and works of Carlos Gardel*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1986.

- COUSELO, José Miguel. "Argentine cinema from sound to the sixties". In John King and Nissa Torrens (eds.). *The garden of forking paths. Argentine cinema*. London: British Film Institute, 1988.
- DIAS, Rosângela de Oliveira. *O mundo como chanchada. Cinema e imaginário das classes populares na década de 50*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.
- DI NÚBILA, Domingo. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Cruz de Malta, 1959.
- EISENSTEIN, Sergei. *The film sense*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc., 1975.
- ESPAÑA, Claudio. "El cine sonoro y su expansión". En Couselo, Jorge Miguel. *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.
- FERRER, Horacio A. *El tango: su historia y su evolución*. Buenos Aires: A. Peña Lillo, 1960.
- FREUD, Sigmund. "Remembering, repeating and working through". En *The complete psychological works of Sigmund Freud*, Volume XII (1911-1913). London: The Hogarth Press, 1981.
- GARRAMUÑO, Florencia. "Nación y contaminación: tango, samba y diferencias culturales". En Maria Antonieta Pereira y Luis Brandão. *Trocas culturais no Cone Sul*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, en prensa.
- . "La alegría no sólo es brasileña: Carmen Miranda y Carlos Gardel", mimeo, 2000.
- GREENBLATT, Stephen. *Shakespearean negotiations. The circulation of social energy in Renaissance England*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- . "Culture". En Lentricchia, Frank and Thomas McLaughlin. *Critical terms for literary study*. Chicago: Chicago University Press, 1995.
- JOHNSON, Randal and Robert Stam (eds.). *Brazilian cinema*. Austin: University of Texas Press, 1982.
- LACLAU, Ernesto. *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires: Ariel, 1996.
- LÓPEZ, Ana María. "The melodrama in Latin America. Films, telenovelas and the currency of a popular form". En *Wide angle*, 1985, 7:3, 5-13.
- MAHIEU, Agustín. *Breve historia del cine nacional*. Buenos Aires: Alzamor, 1974.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- PAYÁ, Carlos y Cárdenas, Eduardo. *El primer nacionalismo argentino*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1978.
- PRIETO, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- QUIROGA, Rosita. *Campaneando la vejez (tango)*, circa 1920.
- ROSSI, Vicente. *Cosas de negros*.
- SAVIGLIANO, Marta. *Tango and the political economy of passion*. Boulder, San Francisco and Oxford: Westview Press, 1995.
- SELLES, Roberto y León Benarós. *La historia del tango*. Primera época. Buenos Aires: Corregidor, 1977.
- TANIA. *Discepolín y yo*. Buenos Aires: La Bastilla, 1973.
- WILLIAMS, Raymond. *Culture and society: 1780-1950*. New York: Harper Row, 1966.