

**“DISCOS A TODOS OS PREÇOS”: MODERNISMO, MÚSICA Y MERCANCÍA DE
OSWALD DE ANDRADE A CARMEN MIRANDA****“Discos a todos os preços”: modernism, music and commerce from Oswald de
Andrade to Carmen Miranda¹****Autor:** Fernando Pérez Villalón²**Filiación:** Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile.**E-mail:** fperez@uahurtado.cl**RESUMEN**

El presente ensayo propone una lectura del poemario y del manifiesto Pau-Brasil, del poeta brasileño Oswald de Andrade, explorando las consecuencias de la concepción de la poesía como producto de exportación que en ellos se propone, y poniéndola en relación con el desarrollo de una música popular urbana de consumo masivo y sus procesos de comercialización en Brasil en la primera mitad del siglo XX.

Palabras clave: modernismo brasileño, Oswald de Andrade, Carmen Miranda, música popular.

ABSTRACT

This essay proposes a reading of Brazilian poet Oswald de Andrade's poetry collection and manifesto Pau Brasil, exploring the consequences of his definition of poetry as an export product, and relating his work to the development of an urban popular music for commercial mass consumption in the first half of the XXth century in Brazil.

Keywords: Brazilian modernism, Oswald de Andrade, Carmen Miranda, popular music.

La conversación con Arthur Nestrowski, Francisco Bosco y José Miguel Wisnik que cierra la antología de Arnaldo Antunes *Como é que chama o nome disso* comienza por una pregunta acerca de la relación entre alta y baja cultura en el Brasil contemporáneo, que Antunes responde dando por sentado, para su generación, un tránsito fluido entre ambos ámbitos que hace posible su propio trabajo como poeta experimental y músico popular. Su respuesta continúa remontándose a la escena originaria del modernismo de los años 20 y recordando una película de Julio Bressane (*Tabú*, de 1982) en la que se produce un encuentro ficticio entre el poeta Oswald de Andrade, uno de los grandes impulsores del movimiento modernista, y el compositor de sambas y marchas carnavalescas Lamartine

Babo. Sin embargo, continúa Antunes, pese a que muchas de las búsquedas del movimiento modernista coincidían con lo que estaba sucediendo en ese momento en el ámbito de la música popular urbana, ese encuentro no se dio, y en términos generales sería sólo con Vinícius de Moraes, en la década del 50, que se iniciaría una simbiosis efectiva entre la poesía culta y la música popular, que se prolongaría luego en la estrecha relación de los poetas concretos con los tropicalistas, entre varios otros ejemplos (Antunes, “Entrevista”, *Como é que chama* 341). Ese desencuentro tiene que ver con que, pese a su tono irreverente y rupturista, en buena medida la noción de “arte” del modernismo seguía apegada a una separación tajante entre cultura de masas, cultura popular y alta cultura (que su propia producción acabaría por poner en duda): como han señalado algunos de sus estudiosos, la Semana de Arte Moderno no incluyó ni cine, ni fotografía, ni música popular, sino que se limitó a la pintura, escultura, música “clásica” y literatura, a pesar de que la poética de sus protagonistas había sido elaborada en buena medida en respuesta a las transformaciones técnicas, estéticas y sociales producidas por esos nuevos medios y lenguajes³.

En las últimas décadas, sin embargo, la idea de que el desarrollo de una música popular urbana de consumo masivo y de una industria cultural destinada a comercializarla, por una parte, y el desarrollo de una estética moderna en la alta cultura, por otra, son procesos paralelos que casi no se tocan se ha visto cuestionada por la publicación de estudios como *O coro dos contrários: a música em torno a semana de 22*, de José Miguel Wisnik, que explora la presencia de la música en ese evento en múltiples niveles, proponiendo un alto grado de permeabilidad entre el registro “culto” de un compositor como Heitor Villa-Lobos y las composiciones de un cantautor “popular” como Catulo da Paixão Cearense⁴; *O mistério do samba*, de Hermano Vianna, que argumenta de manera convincente que la elite intelectual de una segunda generación de modernistas (en particular Gilberto Freyre y Sergio Buarque de Hollanda) tuvo un rol fundamental en la legitimación del samba como música nacional; o *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade* (Flávia Camargo Toni ed.), que recoge los comentarios de otro de los protagonistas de la semana de arte moderno acerca de los primeros discos de música popular que circularon en Brasil. Este ensayo se propone, siguiendo esa línea de indagación como parte de un proyecto que examina las relaciones entre poesía, cultura visual y música popular en el Brasil del siglo XX, relativizar la supuesta “gran división” entre modernismo y cultura de masas centrándose en el caso de Oswald de Andrade⁵. Las secciones siguientes explorarán algunos paralelos a nivel formal y temático entre los poemas y manifiestos de Oswald y algunas letras de canciones populares de la primera mitad del siglo XX, con el fin de poner en relación el proceso de desarrollo de ambas formas de arte y aportar a una historia de la modernidad que sea capaz de concebirlas a ambas en un contrapunto que es parte de un mismo relato⁶.

Pau Brasil: poéticas de exportación

Sin lugar a dudas, el texto más conocido e influyente de Oswald es el brillante “Manifiesto antropófago”, de 1928, que en su característico estilo telegráfico propone la matriz de la deglución voraz de influencias culturales extranjeras como estrategia para la apropiación irreverente del capital cultural por parte de las zonas periféricas en una sociedad postcolonial. Este manifiesto ha sido tomado como un programa que se puede aplicar a la cultura brasileña del siglo XX en su totalidad, y de hecho ha sido invocado por los tropicalistas y concretistas como parte de su agenda estético-política. Menos

frecuentemente comentado, pero no menos fundamental, es el “Manifiesto de la poesía Pau-Brasil” (1924), que contrasta la “poesía de importación” supuestamente practicada por sus predecesores con la “poesía de exportación” que se propone practicar el modernismo: “Dividamos: Poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação.”⁷ (*Obras completas* vol. 6, 7) En este caso la analogía no es entre el sujeto periférico y los caníbales, sino entre el producto de la periferia y el palo Brasil, la primera materia prima exportada por el país en la época colonial⁸. Se trata, por supuesto, de una analogía sumamente problemática: retengamos de momento sólo que este manifiesto propone un programa al centro del cual se haya la idea de crear una poesía exportable, una poesía de consumo internacional, una poesía suficientemente cosmopolita como para ser leída más allá de las fronteras de Brasil. Volveremos más abajo sobre la analogía entre poesía y mercancía que esta concepción propone, pero podemos adelantar por ahora que una de las tesis de este ensayo es que ese programa no fue llevado a cabo por la poesía, sino por la música popular brasileña, que se convirtió durante el siglo XX en el principal producto de exportación simbólico del país, así como en uno de los más importantes aspectos de su identidad cultural.

Es interesante constatar que, si bien Oswald fue uno de los principales gestores de la Semana de Arte Moderno del 22, para esa fecha su obra más importante no había sido aún publicada: en otras palabras, su rol en la semana fue principalmente el de instigador, polemista y publicista. Es también interesante señalar que el programa de exportación de productos culturales propuesto por el “Manifiesto Pau-Brasil” ya había comenzado a ser puesto en práctica por los músicos populares, quienes se habían presentado en París, el mismo año de la semana de arte moderno, cantando en el “Dancing Sheherazade” ubicado en el 16 Faubourg Montmartre “Nous sommes batutas / Batutas, batutas, / Venu du Brésil / Ici tout droit / Nous sommes batutas, / Batutas, batutas, / Nous faisons tout le monde / Danser le samba” (sic, citado en Tinhorão 296)⁹. El estudioso José Ramos Tinhorão, que relata la anécdota, la ve como una escena originaria en la profesionalización de la música popular brasileña, que resultaría en su conversión en mercancía y finalmente en una “abdicación de parte de la originalidad e identidad de su arte y cultura, a favor de las expectativas del gusto del nuevo público que les pagaba los servicios.” (297) Sin pretender cerrar ni dirimir un debate tan complejo como el que rodea a la relación entre música popular e industria cultural, me gustaría relativizar y complejizar esta interpretación por medio de una lectura en “paralaje” del modernismo literario y el desarrollo de la música popular en Brasil durante la primera mitad del siglo XX¹⁰.

La lectura de Tinhorão puede considerarse un ejemplo de lo que James Clifford ha llamado “alegoría etnográfica”, la aprehensión de un objeto de estudio que, en el mismo momento en que se vuelve accesible a nosotros, pierde su pureza original y se disuelve en las aguas de la inautenticidad (*Writing Culture* 98-121). Me pregunto si no sería posible ver la interacción de los músicos populares de clase baja (y en su mayoría negros) que conformaban el conjunto “Os Batutas” con un público internacional de clase burguesa como un momento productivo de apropiación canibalística en vez de como una contaminación de su pureza: Tinhorão deplora que Pixinguinha haya añadido un saxo a su flauta traversa y que Donga haya adoptado el banjo en vez de la guitarra, alterando así la conformación tradicional de un conjunto de choro. No es muy defendible, sin embargo, el que la flauta sea un instrumento más “propia y auténticamente” brasileño o popular que el saxofón, o el banjo que la guitarra: los distingue sólo ser importaciones más recientes, y en ambos casos se

los utilizaría de un modo que no puede sino volverlos brasileños. No me parece tampoco consistente el rechazo de la “influencia del jazz” por parte de Tinhorão, puesto que el jazz es, al igual que el choro, fruto de una fusión entre la música negra afroamericana y la tradición musical europea. Es sólo en nombre de concepciones sumamente rígidas y estrechas de lo popular y de lo nacional que pueden operarse tales rechazos, que constituyen una reificación de “tradiciones inventadas” que se vuelven intocables¹¹. Esta polémica, como todas las escenas traumáticas, regresaría: basta pensar en las acusaciones que se le hicieron a Carmen Miranda de haberse “americanizado”, a Tom Jobim de corromper la pureza del samba al mezclarlo con el jazz para crear la bossa nova, y a los tropicalistas de venderse al imperialismo por servirse de guitarras eléctricas y adoptar el lenguaje del rock. Me parece que los manifiestos de Oswald proporcionan un marco en el que las relaciones de lo nacional con lo cosmopolita, de lo tradicional con lo nuevo, y de la alta y baja cultura entre ellas y con el comercio, pueden pensarse de manera menos maniquea y esquemática.

La adopción por parte de los Batutas de un estribillo en francés como jingle publicitario de su propio espectáculo resuena de manera curiosa con la declaración de Oswald de haber descubierto Brasil en un viaje a París, desde lo alto de un atelier que daba a la Place Clichy: aparte de la obvia intención de chocar al lector que hay en la anécdota (referida por Paulo Prado en su prólogo al libro de poemas *Pau Brasil*, publicado en 1925 por la editora francesa Au sans Pareil), creo que dicho episodio funciona como un excelente ejemplo del modo en que la experiencia de lo extranjero es un componente indispensable del descubrimiento de lo propio. En otras palabras, una de las intuiciones fundamentales del modernismo brasileño y de la música popular del siglo XX sería que la producción de lo propio no puede efectuarse sencillamente a partir del rechazo de toda influencia extranjera (visto que incluso la noción de “lo propio” en la modalidad de la cultura nacional es importada), sino por medio de una dinámica compleja de exposición a lo extranjero, asimilación, apropiación, e invención de lo propio para ojos ajenos. En suma, la identidad nacional sería en alguna medida un producto de exportación, un producto que se consume necesariamente en un contexto multinacional.

El poemario *Pau Brasil* concluye con un breve epigrama, titulado “Contrabando”, en el que Oswald se regocija de que: “os alfandegueiros de Santos / Examinaram minhas malas / Minhas roupas / Mas se esqueceram de ver / Que eu trazia no coração / Uma saudade feliz / de Paris.” (“contrabando”, *Pau Brasil* 203).¹² Por su parte, recordando sus tiempos en París, Pixinguinha cuenta en una entrevista cómo, al ponerse a silbar un vals de Manuel da Harmonia, el grupo entero se largó a llorar como niños, tan grande era su nostalgia por Brasil. Años después, otro de los miembros del conjunto, China, le pondría la siguiente letra a su vals “Diva”: “Saudade é uma palavra / que qualquer outra língua / Não traduz / Saudade, dor maior / que a de Maria / Aos pés da cruz / saudade, sentimento / que não tem tradução” (Sergio Cabral 96-97)¹³. Si un texto declara haberse traído de contrabando una “saudade feliz / de París” (contradiendo no sólo la naturaleza melancólica del sentimiento sino el objeto al que suele aplicarse, la tierra propia), el otro afirma la total intraductibilidad del término “saudade”, que sin embargo luego el compositor francés Darius Milhaud adoptaría como título de las piezas de piano inspiradas por su estadía en Brasil en 1916-17, en otro eslabón de esta compleja cadena de influencias trasatlánticas¹⁴. Cuenta Blaise Cendrars, el poeta que ayudó a Oswald a publicar *Pau Brasil* en las ediciones Au sans Pareil, que Donga, otro de los integrantes del conjunto “Os Oito Batutas”, a quien el poeta

conoció durante una de sus visitas a Rio de Janeiro, le envió recado a Milhaud de que pensaba componer una música titulada “A vaca na torre Eiffel” en respuesta a su composición *Le boeuf sur le toit*, basada en “O boi no telhado”, tango compuesto por José Monteiro, otro de los integrantes de la banda¹⁵. Como puede verse, los intercambios y las travesías están lejos de ser unidireccionales.

Máquina y comercio en la modernidad: teléfonos, gramófonos, fonolas

Donga, seudónimo de Ernesto Joaquim Maria dos Santos, además de ser protagonista de esa escena originaria de la exportación de la música brasileña, es también, supuestamente, autor del primer samba grabado, “Pelo telefone” (inscrito en el registro de propiedad intelectual en 1916 y grabado en disco en 1917). Las discusiones en torno a la autoría de este samba, su relación con la historia del género y su adopción como música nacional, son demasiado complejas como para abordarlas aquí, y ya han sido tratadas abundantemente en otros lugares¹⁶. Me interesa sólo apuntar cómo, en los orígenes del samba urbano, podemos encontrar una referencia a las tecnologías de transmisión y almacenaje del sonido que son parte de la modernización con la que el modernismo también hubo de enfrentarse. El efecto de estas tecnologías sobre el modernismo ha sido mucho menos estudiado que el de tecnologías de “reproductibilidad técnica” visual estática (como la fotografía), pese a que, como sostiene Kittler, la posibilidad de registrar y reproducir “el flujo temporal de los datos ópticos y acústicos” (*Gramophone, Film, Typewriter* 3), como sucede con el cinematógrafo y el fonógrafo, transforma de manera más radical nuestra relación con lo real.

No es casualidad que el primer samba del que se tiene noticia sea el que fue registrado primero en un régimen de propiedad intelectual y luego en un medio técnico que lo volvía susceptible de ser comercializado. Efectivamente, como señala Tinhorão, la profesionalización de la actividad musical popular conlleva su asimilación a la “forma mercancía”, y la subsecuente fetichización y reificación que esta forma implica¹⁷. Pese a poseer un potencial comercial más restringido que el de la música popular, la poesía también esta sujeta a estos procesos, y veremos cómo por momentos se convierte, al igual que la música popular comercial, en la vocera de la mercancía. Se ha sostenido que uno de los rasgos del tiempo en la modernidad (y específicamente del tiempo que rige a la comunidad imaginada que es toda nación) es su carácter homogéneo y vacío¹⁸, que no puede sino afectar a las tecnologías que reproducen el flujo temporal o que, tal vez, en un giro inquietante, lo producen. Por otra parte, en un apartado que se desarrollará más adelante, me interesa sugerir que lo que ocurre en algunas de las grabaciones de música popular y de poesía es menos una mera reproducción que una inflexión de ese tiempo, el surgimiento en su seno de una heterogeneidad irreductible que se resiste y escabulle a la estandarización. Sobre esto volveremos.

En 1917, Oswald, que entonces tenía apenas 27 años, forma el primer grupo modernista con el que luego organizaría la Semana de Arte Moderno, al mismo tiempo que arrienda una garçonnière en la calle Líbero Badaró, nº67, en São Paulo, en la que se registran los primeros balbuceos de lo que sería el modernismo mientras suena una fonola. A lo largo de 1918, Oswald produjo, en colaboración con el conjunto de amigos que frecuentaba esta garçonnière, el cuaderno publicado luego con el título *O perfeito cozinheiro das almas de este mundo*, una especie de diario o álbum colectivo, en el que se alternan recados, frases ingeniosas, reflexiones y poemas que capturan el ambiente del momento y que anuncian

los temas, técnicas y personajes de numerosas de las obras futuras de Oswald. *O perfeito cozinheiro* está también atravesado por innumerables referencias al teléfono y a la fonola, mencionada tan frecuentemente que es casi el verdadero protagonista del texto, por ejemplo en anotaciones como la siguiente, firmada “Phonola”: “Fan-faririn –fan-fararin-fan-fa ran fan fan!” (27), que parece cercana a las letanías desprovistas de sentido de los futuristas y dadaístas. En otros casos, la fonola sirve para proponer comparaciones con los estados de ánimo de los protagonistas del escrito, como en la siguiente nota, firmada por M (Miramar, uno de los seudónimos del propio Oswald): “Ninguém. Pela manhã, o Léo. Nada de cartas. Cyclone esqueceu o retiro, esqueceu a paixão silenciosa do Léo e a minha gramophonica paixão. Ah! Disco quebrado! Phonola muda! Casa Murano fallida!” (*O perfeito* 165)¹⁹, en la que el tono de patetismo deliberadamente ridículo es el mismo que caracterizaría a las novelas experimentales de Oswald. Hay también muchas anotaciones que dan cuenta de la escucha de los discos que Oswald poseía, incluyendo algunas referencias a la música popular (probablemente importada) de la época y numerosas menciones de compositores e intérpretes clásicos, entre los que se destacan Saint-Saëns, Debussy, Chopin, Carl Maria von Weber, y sobre todo Wagner, como en el siguiente fragmento, que vale la pena citar in extenso:

Wagner...Um bocado de infinito. Alemanha de Margarida, na fria névoa das cidades gothicas. Sob as estrelas, Satanaz – o bom rapaz das serenatas – concita as Cyclones loiras e enigmaticas ao Peccado Rubro e Fatal. Agora são toneladas de nixes e willis à macia claridade das florestas de legenda. Nas volutas azues dos accordes abemolados, atrás da poalha d’ouro das evocações, passam o Dr. Fausto, Goethe, Lutheró, Frederico II, ventrudos bebedores de cerveja, sabios solemnes de imensos óculos, regimentos inteiros ao passo ridiculo de ganso... A graphonóla chia como uma gata asthmatica. (59)²⁰

Este pasaje, firmado por Ferrignac (seudónimo de Ignacio da Costa Ferreira), aparece transcrito íntegro cerca del final de las memorias de Oswald *Um homem sem profissão*. Su tránsito de lo sublime romántico finisecular a la parodia descarada es un buen ejemplo del tipo de experiencia de escucha que habría hecho posible la reproducción mecánica de obras musicales de alta cultura, una escucha completamente desligada del ritual social de la asistencia al teatro, por ejemplo, una escucha en que todo el esfuerzo de Wagner por crear una obra de arte total se vería reducido al ruido como de gata asmática de una aguja que araña un disco. La fonola hace posible que, como en *La tierra baldía*, publicada por T.S. Eliot en 1922, una canción popular como el “Shakespearean Rag” se perciba como equivalente al preludio de *Tristán e Isolda*, incluso si se los intenta contrastar como ejemplos de un mundo medieval idealizado y de la degradación del mundo moderno. La equivalencia está dada, por supuesto, por la forma mercancía que adoptan ambas creaciones cuando se las convierte en productos que se pueden comprar por la misma cantidad de dinero, que contienen la misma cantidad de tiempo, y entre los cuales el dueño de una fonola puede elegir indistintamente. Wagner y un samba son, por tanto, intercambiables.

Es más que probable que fuera esa experiencia la que originó el brillante párrafo del “Manifiesto Pau Brasil” en que se hace alusión a Wagner²¹, así como también el astuto poema “Música de Manivela”, de la sección “Postes da light” de *Pau Brasil*:

Sente-se	diante	da	vitrola
E esqueça-se das vicissitudes da vida			

Na	dura	labuta	de	todos	os	dias
Não	deve	ninguém	que	se	preze	
Descuidar dos prazeres da alma						

Discos a todos os preços (165)²²

El poema es típico de la sección del libro en la que se inserta, dedicada a retratar la velocidad de la vida moderna en São Paulo. Se trata de un registro a primera vista objetivo de uno de los hechos característicos de la ciudad moderna, así como de un texto en el que la subjetividad del hablante se anula, se identifica con el fonógrafo hasta el punto de limitarse a registrar la realidad sonora²³. Esta borradura del sujeto puede percibirse como una forma de reificación: en efecto, aquí el poeta parece casi hablar en nombre de la mercancía, adoptar su voz seductora que, como una sirena contemporánea, nos invita a olvidar las “vicissitudes de la vida” declarando que “nadie que se aprecie a sí mismo” (y la referencia al término “precio” en este verbo es todo menos casual) debe descuidar los “placeres del alma” que nos proporcionan esos “discos a todos los precios”. Hay, por otro lado, una referencia al trabajo, al duro esfuerzo cotidiano que podría casi acercar el poema de Oswald al análisis adorniano de la industria cultural de entretención como cómplice del capital. Pero la ironía oswaldiana se rehúsa a reducirse a la crítica social, a la denuncia ideológica o a la mera complacencia en los placeres del mercado. Pareciera que, como el gramófono, se trata de un poema que registra lo real, menos una reproducción que una expresión de la infraestructura²⁴.

Ahora bien, si retomamos la analogía propuesta por el “Manifesto Pau Brasil”, podemos preguntarnos ahora con mayor precisión si efectivamente la poesía como la practica Oswald opera como una mercancía susceptible de exportarse. Pareciera que, en este caso al menos (y, como ya lo veremos, en varios otros) el poema es menos una mercancía propiamente tal que un anuncio comercial, un réclame publicitario²⁵. Como señala Sússekind, entre finales del XIX e inicios del XX se está dando en Brasil una profesionalización del escritor paralela a la que describe Tinhorão para el caso de los músicos populares, y la sensación de que su producción está regida por las leyes del mercado alternativamente fascina y aterra a los escritores de ese tiempo, como atestiguan por ejemplo los avisos de la revista Klaxon, publicada por los modernistas en 1922-23 (y el tono obviamente humorístico de este aviso no debe engañarnos respecto a la aguda conciencia que implica en cuanto a la dependencia del trabajo literario del mercado).

Fig. 1 Revista Klaxon nº7, contratapa

¿Se dio, en el mundo de la música popular, un proceso paralelo? En su estudio sobre los orígenes y transformaciones del samba, Sandroni reporta cómo los sambas se compraban y vendían entre sus intérpretes y compositores, en muchos casos con explotación de estos últimos por parte de los primeros. Me parece que no hay mejor compositor que Noel Rosa para encontrar una compleja conciencia de la relación entre la creación musical y estos procesos comerciales. En el samba “Quem dá mais?”, por ejemplo, Noel adopta la voz de un martillero en un remate, y pregunta quién da más, en primer lugar “por uma mulata que é diplomada / Em matéria de samba e de batucada / Com as qualidades de moça formosa / Fiteira, vaidosa e muito mentirosa?” (en Diniz 86)²⁶, luego de lo cual la canción adopta la voz de quienes ofrecen dinero para adjudicarse a esa mujer: “Cinco mil réis, duzentos mil réis, um conto de réis!”.²⁷ En segundo lugar, se remata una guitarra que perteneció al rey Don Pedro y, en tercer lugar,

um samba feito nas regras da arte
 Sem introdução e sem segunda parte
 Só tem estribilho, nasceu no Salgueiro
 E exprime dois terços do Rio de Janeiro
 Quem dá mais? Quem é que dá mais de um conto de réis?
 (Quem dá mais? Quem dá mais? Dou-lhe uma, dou-lhe duas, dou-lhe três!)
 Quanto é que vai ganhar o leiloeiro
 Que é também brasileiro
 E em três lotes vendeu o Brasil inteiro?
 Quem dá mais? (Diniz 86)²⁸

Como se ve, Noel tiene plena conciencia de que la forma mercancía vuelve equivalentes a la mujer (el tema de la prostitución es aludido de manera casi transparente por la letra), a un objeto de valor histórico y cultural, o a su propia producción creativa (pese a su carácter inmaterial). Noel tiene plena conciencia también de que el valor de esos objetos no es una propiedad intrínseca, sino que fluctúa según las leyes del mercado y la fetichización a la que las somete el capital. No deja de ser inquietante que, hacia el final de la canción, lo que se remate sea “el Brasil entero”, un motivo al que regresaremos en breve.

No se trata de un caso único en la producción de Noel, que no por nada se caracteriza por ser un compositor blanco, originario de la clase media, lo que le otorga importancia especial a la hora de servir como mediador entre las clases populares donde inicialmente se producía y consumía el samba y los grupos sociales de elite que comienzan a interesarse en él por esos años. No es casualidad, tampoco, que Noel (con estudios universitarios de medicina) tuviera bastante conciencia del significado de las innovaciones modernistas para el campo cultural de su momento²⁹. En cuanto a su relación con el mercado nacional e internacional, Noel no sólo compara explícitamente el samba que se estaba comenzando a producir con la producción de leche y café de otros estados³⁰, sino que lleva más lejos que Oswald la relación con la publicidad al adaptar músicas suyas para convertirlas en jingles radiales que publicitaban los productos de los grandes almacenes “Dragão” (Diniz, 50).

Ahora bien, si Noel es una de las figuras centrales de la conversión del samba en un objeto comercial y de consumo, no es él sino una intérprete y actriz, Carmen Miranda, quien lograría convertirlo en un producto de exportación, exactamente como proponía el “Manifiesto Pau Brasil”. Esto se vuelve posible sólo en un estadio bastante más avanzado de la profesionalización y comercialización que se había iniciado con figuras como Donga o Pixinguinha. Me interesa mostrar cómo, en la producción poética modernista y en las letras de sambas de los años 30, asistimos a un proceso semejante al que describe Noel: la conversión en mercancía de la comunidad nacional, que se remata al mejor postor al mismo tiempo que se constituye y desconstruye como tal al exportarse.

Bananas is my business: vendiendo Brasil

Sin pretender dar cuenta de las múltiples facetas de la figura de Carmen Miranda, muchas de ellas ya abordadas en estudios monográficos dedicados a ella³¹, me gustaría detenerme en dos aspectos de su producción temprana, para un público principalmente brasileño, que dialogan estrechamente con ciertos aspectos del proyecto oswaldiano, y luego abordar brevemente algunos de los problemas que produce la internacionalización de su figura. Cerraré, finalmente, con una referencia a los modos en que la obra de Carmen y la de

Oswald podrían leerse como reflexiones sobre el ritmo, el tiempo y su relación con la modernidad.

Durante los años 30 se produce un proceso complejo de aceptación del samba, que gradualmente lleva a su conversión en el género musical brasileño por antonomasia, como discute Vianna. Este proceso en el que las elites aceptan el samba, en parte como resultado de una política del Estado Novo, se refleja también en las letras de canciones, que en muchos casos adoptan un tono de exaltación nacionalista (del cual el ejemplo más conocido es “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, sobre el que volveremos). En numerosos casos, sin embargo, esta exaltación tiene un carácter paródico muy semejante al de las afirmaciones patrióticas que se encuentran por doquier en Oswald (comenzando por la portada de su libro *Pau Brasil*, que cita la bandera brasileña).

Un muy buen ejemplo de esto es la marchinha carnavalesca de 1933 “História do Brasil”, compuesta por Lamartine Babo e interpretada por Almirante, que es un notable ejemplo de la asimilación de las técnicas del modernismo por parte de los letristas de música popular: su letra propone una condensación humorística y absurda de la historia del país cuya semejanza con la sección del mismo título en el poemario *Pau Brasil* es impresionante³². Tal como en el modernismo, se trata de un nacionalismo teñido de una alta dosis de humor, autoparodia e ironía, en el que se entremezclan referencias contemporáneas con hitos monumentales de la historia del Brasil, en una técnica que sería recogida más adelante por el tropicalismo y duramente criticada por algunos de sus detractores³³.

Algo muy parecido sucede con el tono de exaltación nacionalista en el caso de la marchinha “Minha terra tem palmeiras”, compuesta por João de Barro e Alberto Ribeiro y grabada por Carmen Miranda en 1936. La canción, al igual que el poema de Oswald “Canto do regresso à patria”, es una parodia del poema “Canção do exílio” del escritor romántico Gonçalves Dias, como puede apreciarse en el siguiente cuadro:

Como puede apreciarse, el poema de Oswald y la letra de la canción interpretada por Carmen Miranda citan el poema (al que alude también el himno nacional brasileño, compuesto...¡en 1922!) en un gesto ambiguo de homenaje cargado de humor, y es la misma actitud la que tienen respecto a la nacionalidad. En los tres casos, se compara favorablemente “mi tierra”, que se encuentra “allá” (lá) con un “aquí” (daqui, cá) indeterminado del exilio, en un juego de deícticos que no puede sino recordarnos al “da-fort” que analiza Freud en *Más allá del principio de placer*. Pareciera, por otra parte, que los placeres de la patria como lugar idílico sólo son apreciados por quien ha logrado tomar distancia de ella, Gonçalves Dias en Portugal, Oswald o los Batutas en París y Carmen en Estados Unidos (aunque la grabación es anterior a su partida). Si Gonçalves Dias representa un tono nostálgico y melancólico, Oswald propone una variación marcadamente cosmopolita (si se la lee en el contexto del libro *Pau Brasil*, en el que abre la sección “Loyde Brasileiro”), y la versión que canta Carmen es claramente la más festiva y sobrecargada de elementos autóctonos y populares. En ambos casos, podríamos hablar de una parodia en el complejo sentido que le da Haroldo de Campos en sus escritos críticos sobre Oswald aludiendo a la etimología de la palabra. (Ver su “Prólogo” a *Obra escogida* xix)

Por cierto, el caso más conocido de alabanza de las virtudes del propio país es el famosísimo samba de exaltación “Aquarela do Brasil”, compuesto por Ary Barroso en 1939, y grabado originalmente por Francisco Alves en una versión bastante relamida y desprovista de ironía, lo que no puede decirse de otras versiones o utilizaciones de dicha música (por ejemplo la desolada versión de Elis Regina, que la utilizó como canción de protesta en época de dictadura, la versión grabada en 1984 por Geoff Muldaur y Michael Kamen para la banda sonora de Brazil, de Terry Gilliam o la versión de Pink Martini, que es ya francamente un himno a la sensibilidad “camp” de esta banda). También en 1939, Carmen Miranda partía con su grupo “O bando da lua” por primera vez de gira a Estados Unidos con el grupo “O bando da lua”, donde tuvieron tal éxito que ella acabó por radicarse allí y convertirse en un ícono hollywoodense. Fue a la vuelta de esa primera gira que la cantante encargó el samba “Disseram que eu voltei americanizada” para defenderse de las acusaciones de haberse internacionalizado hasta el punto de perder su brasilianidad, algo que irónicamente también podría afirmarse acerca “Aquarela do Brasil”. De hecho, la versión más conocida que grabó Carmen Miranda del samba de Barroso puede encontrarse al inicio de una de sus películas norteamericanas, *The Gang's all here*, de 1943, dirigida y coreografiada por Busby Berkeley. La secuencia inicial de esa película³⁴ muestra la llegada de un barco brasileño a Nueva York (puede leerse “Brazil” en su proa, que la cámara muestra en un primer plano) mientras la orquesta ejecuta los compases iniciales de “Aquarela”. La cámara se acerca a una red que desciende desde el barco, cargada de diversas frutas tropicales. Luego de un primer plano atiborrado de esas frutas, cuando la cámara desciende, esa abigarrada profusión se funde con el clásico tocado frutal de Carmen Miranda, que comienza cantando “Brasil...” con acento norteamericano, y continúa interpretando la canción rodeada de “O bando da lua” hasta que la interrumpen los bronces de una marcha militar que anuncia la llegada de una comitiva de bienvenida que le entrega las llaves de la ciudad. En ese punto, la cámara retrocede lo suficiente para revelar que toda la acción que hemos presentado sucede en realidad sobre un escenario. El juego realmente barroco entre ilusión y desencanto que propone esta secuencia, sus tránsitos veloces entre idiomas musicales y verbales, son una de las mejores muestras de la complejidad de la obra de Carmen Miranda como “mediadora cultural”. Gran parte del debate sobre su persona y su performance se ha centrado en discutir en qué medida tiene sentido considerarla una oportunista “vendida al sistema”, una víctima de ese sistema, o una artista consciente de su lugar de enunciación, de las implicancias políticas de ese lugar, y de sus posibilidades. Lo que me interesa destacar aquí es solamente en qué medida la exportación de Carmen Miranda como sinécdoque de Brasil y de la exuberancia tropical es en alguna medida una realización de las aspiraciones modernistas más completa y delirante de lo que los modernistas jamás soñaron. Carmen Miranda llega a Broadway, y se ofrece al público como una fruta exótica, como un producto natural: la mercancía es su propio cuerpo desplegado en la pantalla y en las coreografías, como un signo de sexualidad, al mismo tiempo exaltado y ridiculizado, fetichizado y forcluido³⁵. Carmen Miranda encarna, en alguna medida, el Pau Brasil, o los plátanos que lo han reemplazado en la época moderna como fálico fetiche, o bien el café que ella misma se encargó de promocionar en la feria internacional de comercio que coincidió con su primera idea a Nueva York³⁶. Pero en realidad lo que Carmen Miranda vende es una cierta imagen de Brasil, un cierto imaginario nacional que, al exportarse, se distorsiona de maneras que chocan con el modo en que Brasil se imagina a sí mismo, a pesar de que no se trata sino de exacerbaciones de los clichés con los que esa identidad para consumo nacional se había construido.

Si uno lee una canción como “Aquarela do Brasil” como un anuncio comercial, esta canción aparece como una variación del poema de Oswald, en el que, mientras su barco llega de regreso desde Europa al puerto de Santos, se registra un folleto impreso en inglés “onde se contam maravilhas da minha cidade / sometimes called the Chicago of South America // (...) Ela é uma glória da América contemporânea / A sua sanidade é perfeita / O clima brando / E se tornou notável / Pela beleza fora do comum / Da sua construção e sua flora...” (*Pau Brasil* 202)³⁷. Como se puede ver, hasta aquí el poema sigue de cerca la alabanza exaltada de las bellezas naturales del país de la canción, con la diferencia por supuesto de que en Oswald se trata de la cita de un anuncio, y de que en su poema hay mayor énfasis en la ciudad de São Paulo y su carácter moderno. El poema, al igual que “Música de manivela”, termina con una agudeza: “A Secretaria da Agricultura fornece dados / Para os negócios que aí se querem realizar.” (*Pau Brasil* 202)³⁸.

¿Sería exagerado afirmar, entonces, que cuando Walt Disney comienza su película *Watercolor of Brazil*, de 1942, dibujando la bahía de Guanabara al son de la canción “Aquarela do Brasil”, está en alguna medida animando las ilustraciones de Tarsila do Amaral al libro de Oswald (figs. 3, 4, 5)? ¿O sostener que la delirante secuencia en *The Gang’s all here* en que Carmen Miranda danza entre hileras de plátanos que ascienden y descienden (Fig. 6) cita la iconografía onírica con la que Tarsila había ilustrado el carácter primitivo del Brasil antropofágico en “O Sono” (Fig. 5)?

Fig. 2

Fig. 3

Fig. 4

Fig. 5

Fig. 6

La primera ilustración (Fig. 2) representa la llegada de los conquistadores portugueses a la bahía de Guanabara, en Rio; en la segunda (Fig. 3), la sombra de Walt Disney dibuja la misma bahía. En la tercera, se muestra la llegada de Oswald a São Paulo desde París (Fig. 4). Esta inquietante convergencia iconográfica complica considerablemente nuestras ideas respecto a la dialéctica entre vanguardia y kitsch, pero nos obliga también a plantearnos la posibilidad de que algunos de los productos del capitalismo de mediados de siglo en el ámbito de la cultura de masas sean la realización más consecuente de algunos de los sueños modernistas, convertidos en pesadillas. No se trata, por cierto, de un único ejemplo de asimilación de técnicas vanguardistas por parte del mainstream: la historia del diseño y la publicidad durante el siglo XX podría contarse completamente a partir de esa clave. Una particularidad interesante del modernismo brasileño en ese panorama sería su conciencia aguda de los problemas que implica el pensar la poesía como mercancía para consumo internacional.

Coda contramétrica: notas para una modernidad sincopada

Durante los años 30, en los que se inicia la carrera de Carmen Miranda en Brasil, y durante los años 40, en los que la estrella se consagra internacionalmente como producto de exportación, Oswald deja de publicar poesía por un largo período, intensifica su compromiso político, reniega de algunas de sus producciones y actitudes estéticas de los años 20, prueba suerte en el realismo social y ve rechazada la irresponsabilidad del modernismo por la generación de 1945. Sería recién a mediados de los 50 cuando su trabajo comenzaría a ser reivindicado por los poetas concretos, entre otras cosas por medio de la reedición de las obras completas de Oswald con prefacios de Haroldo de Campos. Un aspecto menos conocido de esa revaloración crítica es la edición por parte de Augusto de Campos y su hijo Cid, en 1999, de un CD con registros de la voz de Oswald realizados durante la década de 1950, *Ouvindo Oswald*. Es allí donde puede escucharse, en el minuto 1:45 de la segunda pista, una lectura del poema "Relógio", del libro *Cântico dos cânticos* par aflauta e violão (publicado en 1944). [OswalddeAndrade%20 Relógio .wav](#)

El poema, de una simplicidad engañosa, se construye a partir de una serie de mínimos cambios fonéticos que van modificando el sonido y sentido del vaivén rítmico a partir del cual se construye (con un rigor que explica el interés de los poetas concretos en su obra)³⁹:

As	coisas	são
As	coisas	vêm

As	coisas	vão
As		coisas
Vão	e	vêm
Não	em	vão
As		horas
Vão	e	vêm
Não em vão (<i>Antología poética</i> 86) ⁴⁰		

El poema comienza con una frase repetida durante tres versos, a la que se le cambia sólo el verbo: primero se constata una especie de obviedad muy general, como una especie de ontología paródica (“las cosas son”), que en el verso siguiente adquiere movimiento y dirección (“las cosas vienen”) y en el tercero vira en la dirección opuesta (“las cosas van”), con una lógica implacable de sustituciones en las que la fonética parece guiar a la semántica (são/vêm/vão). El cuarto verso juega con nuestra expectativa de que una variación de la frase de los tres primeros se repita, como un estribillo, como el tic-tac regular del reloj al que el título alude, con su ritmo regular y par (cada verso tiene cuatro sílabas). El encabalgamiento con el que este verso se conecta al siguiente (“As coisas...”), y que Oswald marca en su lectura con una pausa, sin embargo, introduce una suerte de suspenso que se resuelve en el doble verbo del quinto verso (“Vão e vêm”), en el que se intensifica la aliteración en “v” y se acelera, por así decirlo, el vaivén del péndulo, además de volverse impar la cuenta de sílabas (desde este punto en adelante, los versos tendrán tres sílabas)⁴¹. En el verso siguiente, se agrega un miembro a la serie de sustituciones de las palabras monosílabas terminadas en ão (são/vão/não), pero además se utiliza la palabra “vão” en otro sentido (ya no el verbo ir, van, sino el adjetivo “vano” como parte de la locución “en vano”, con lo que este escueto poema de Oswald se emparenta a la tradición de las vanitas barrocas, que en muchos casos tenían por tema precisamente el paso del tiempo y la vanidad de todo lo mundano). En este caso, Oswald utiliza la homofonía para producir un cambio semántico que no depende ya de una variación fonética sino de un contexto de uso diverso. En el séptimo verso (que es una variación del verso “As coisas”, convertido en “As horas”), por primera vez se alude explícitamente al tema del tiempo, anunciado por el título. Los versos 8 y 9 son la repetición de los versos 5 y 6, pero ahora transformados por el antecedente al que se refieren los verbos y la locución adverbial. Este poema, que en su afirmación de que el transcurso de las horas no es en vano, no sólo desmiente con su enorme complejidad temática y formal la idea de que Oswald es un poeta superficial, limitado al registro del poema-minuto o el “poema-piada” (poema-broma). Se trata además de un texto en el que me parece que el tiempo mecánico, homogéneo y vacío de la modernidad se inflexiona por medio de precisas operaciones de sustitución, suspensión, repetición y variación. El tiempo de este poema es un tiempo hecho de expectativas y evocaciones, como el tiempo vivido que ha tematizado, entre otros, la filosofía de Bergson, en oposición al tiempo espacializado y geométrico de los relojes.

Me parece que algo parecido sucede con una canción interpretada por Carmen Miranda, de 1935: “O tic-tac de meu coração” (de Alcir Pires Vermelho y Valfrido Silva)⁴². Si bien la metáfora implícita en la que descansa la letra (la asimilación del corazón a un reloj) puede leerse como un caso extremo de reificación en el que el propio cuerpo es experimentado como un objeto mecánico, la ejecución de Carmen Miranda se caracteriza específicamente por el virtuosismo con el que por medio de un fraseo sincopado y de los varios “breques” (interrupciones del acompañamiento que permiten que el vocalista introduzca variaciones

en el ritmo de la melodía), evita la regularidad exacta que ha caracterizado a los retratos musicales del reloj desde el andante de la famosa sinfonía 101 de Haydn, como si Carmen Miranda estuviera negando la metáfora que la letra nos propone y transmitiéndonos con su voz el mensaje a contrapelo “Be careful, it’s my heart: it’s not a watch you’re holding, it’s my heart” (la canción de Irving Berlin que, entre muchos otros, grabó Bola de Nieve). La síncopa es en este caso la marca característica, la desviación de la regularidad métrica que distingue a la música brasileña (así como a muchas otras músicas de raíz africana)⁴³.

Esta tensión entre el tiempo mecánico de los relojes (homogéneo, regular, predecible, y espacializado, visual) y el tiempo vivido (retráctil, irregular, táctil) requeriría de un desarrollo mayor que el que hay espacio para ofrecer aquí. Propongo, sin embargo, que se trata de una clave interpretativa fundamental para abordar el modernismo internacional en su temporalidad diferida, para pensar la relación entre centros y periferias de otro modo que como réplica retrasada de uno por las otras. Se trata también de una tensión sumamente productiva a la hora de intentar comprender las complejas relaciones entre el ritmo verbal de la poesía y el ritmo musical de la canción popular, como espero haber mostrado en las páginas precedentes.

En octubre de 1954, poco tiempo después de dar una entrevista en la televisión, Oswald de Andrade falleció de una dolencia cardíaca. Casi un año después, el 5 de agosto de 1955, Carmen Miranda moría de un colapso cardíaco fulminante tras una aparición de la noche anterior en el show de Jimmy Durante.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas*. México, D.F. Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Andrade, Oswald de. *Obras completas, Vol. 6: Do Pau-Brasil á Antropofagia e as Utopias*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira/INL-MEC, 1972.
- _____. *O perfeito cozinheiro das almas deste mundo*. São Paulo: Globo, 1992.
- _____. *Pau Brasil*. São Paulo: Globo, 2000.
- _____. *Obra escogida*. Caracas: Ayacucho, 1981.
- _____. *Antología poética*. Trad. Miguel Gómes. Caracas: Fundarte, 1988.
- Antunes, Arnaldo. *Como é que chama o nome disso*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- Aranha Corrêa do Lago, Manoel. *O círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil. Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio: Reler, 2010.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Ed. Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2004.
- Cabral, Sergio. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio: Funarte, 2007.
- Clifford, James. “On Ethnographic Allegory”, en *Writing Culture* (eds. James Clifford & George E Marcus) Berkley: University of California Press: 1986: 98-121.
- De Mello, Thiago (ed). *Visión de la poesía brasileña*. Santiago: Ril, 1996.
- Diniz, André. Noel Rosa. *O poeta do samba e da cidade*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2010.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid. Akal, 2001.
- Garcia, Tânia Da Costa. *O “it verde amarelo” de Carmen Miranda (1930-1946)*. São Paulo: Annablume, 2004.
- Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Hobsbawm, Eric. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica, 2002.

- Huysen, Andreas. *Después de la gran división*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2002.
- Kittler, Friedrich. *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford: Stanford UP, 1999.
- Lukacs, György. *Historia y conciencia de clase*. México, D.F.: Grijalbo, 1969.
- Marx, Karl. *El capital*. México, D.F.: Siglo XXI, 1987.
- Mc Cann, Bryan. *Hello Hello Brazil*. Durham: Duke UP, 2004.
- North, Michael. *Reading 1922: a Return to the Scene of the Modern*. Oxford: Oxford UP, 1999.
- Pereira de Sá, Simone. *Baiana internacional. As mediações culturais de Carmen Miranda*. Rio de Janeiro: MIS editoria, 2002.
- Sandroni, Carlos. *Feitiço decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- Jorge Schwartz (ed.), *Brasil 1920-1950: da antropofagia a Brasília*. IVAM, Valencia, 2000.
- FAAP, San Pablo, 2002.
- Sieburth, Richard. "Reading 1922: A Return to the Scene of the Modern (Book Review)" *Modernism/Modernity* 7.3 (2000): 511-513.
- Tinhorão, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- Toni, Flávia Camargo (org): *A musica popular brasileira na vitrola de Mario de Andrade*, SESC SENAC, São Paulo, 2004.
- Vianna, Hermano. *O misterio do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999
- Wisnik, José Miguel. *O coro dos contrários. A Música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Fecha de recepción: 16/03/12
Fecha de aceptación: 24/05/12

1 El presente ensayo fue elaborado como parte del proyecto fondecyt 11100266, "El ojo y la oreja: sobre algunos motivos en la poesía y poética brasileña del siglo XX" del que soy investigador responsable.

2 Fernando Pérez Villalón es escritor y traductor. Es doctor en literatura comparada por la Universidad de Nueva York y profesor en el departamento de lengua y literatura de la Universidad Alberto Hurtado, donde además dirige el Magister en Estudios de la Imagen y edita la revista electrónica www.letrasenlinea.cl. Ha publicado los libros de poemas *Voces versos movimientos* (2004), *Pasajes* (2007), *QTTR / —(N)—* (2009) y *Tour* (2011).

3 Ver, en *Brasil 1920-1950*, los ensayos de Rubens Fernandes Junior ("Fotografía no Brasil e modernidade") y Jean-Claude Bernardet ("Equilíbrio instável entre a vanguarda e a indústria cultural"). Flora Sússekind, en su *Cinematógrafo de letras. Literatura, técnica e modernização no Brasil*, lleva a cabo un estudio notable de las relaciones entre técnica y producción literaria.

4 De hecho, la idea de que el campo cultural brasileño se caracteriza por esta mezcla de registros entre lo popular, lo masivo y lo docto atraviesa la obra de Wisnik como ensayista y compositor de música popular con formación de conservatorio. Ver, al respecto, su ensayo "Machado Maxixe" (en *Sem receita*) y "Entre o erudito e o popular", en Jorge Schwartz (ed.), *Brasil 1920-1950*.

5 La idea de una separación radical entre modernismo y cultura de masas proviene del ensayo de Andreas Huysen, titulado justamente *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. El libro de Michael North *Reading 1922: a Return to the Scene of the Modern* propone una muy interesante revisión de las relaciones entre modernismo y cultura de masas, centrándose principalmente en el modernismo angloamericano, al que también se refiere principalmente Huysen (junto con las vanguardias europeas de principios de siglo). Ambos estudios me fueron muy útiles a la hora de repensar el modernismo brasileño, aunque en última instancia sería interesante preguntarse qué ocurriría si la historia del modernismo norteamericano y europeo se reescribiera teniendo en cuenta las modernidades periféricas latinoamericanas. Como señaló Richard Sieburth en una aguda reseña del libro de North, pese a sus intenciones de ampliar el foco de intereses, se trata de un texto completamente anglocéntrico, y es posible que el fenómeno de la modernidad sólo pueda aprehenderse con una perspectiva significativamente más cosmopolita.

6 Lamentablemente, por razones de espacio y de competencia, mi análisis de la música popular estará centrado en gran medida en las letras,

sin hacer casi referencia a la dimensión sonora de las composiciones e interpretaciones, por cierto de gran importancia. Espero compensar esa carencia en trabajos posteriores, pero un primer abordaje tan amplio como el que propongo aquí vuelve imposible tomar en cuenta todos los aspectos del problema.

7 "Dividamos: Poesía de importación. Y la poesía Pau-Brasil, de exportación." (la traducción es mía, como todos los casos en los que no se indique lo contrario.

8 La tesis de licenciatura de Alicia Núñez Zamora (Nación, modernidad y viaje de exportación: formación del producto nacional y mercancía en Manifiesto Pau Brasil y Pau Brasil, de Oswald de Andrade), actualmente en proceso de elaboración en el marco del mismo proyecto Fondecyt de este artículo, intenta explorar las implicancias de la concepción del poema como producto de exportación y como mercancía en el marco de la modernidad brasileña.

9 Para un relato más detallado de los pormenores de la gira, ver el capítulo "Les batutas em Paris" de Sergio Cabral, en Pixinguinha, vida e obra, donde se señala que durante su estadía en París, los "batutas" estuvieron en contacto con Olivia Penteadó, una de las patrocinadoras de la semana de arte moderno. Por otra parte, el texto de Sergio Cabral cita la letra de "Nous sommes batutas" sin los errores en el francés que hay en el texto de Tinhorão.

10 Para la noción de "paralaje", ver Hal Foster, El retorno de lo real (211). Florencia Garramuño, en Modernidades primitivas, un trabajo al que este ensayo le debe mucho, también cita el episodio como un ejemplo de la valoración positiva de lo primitivo que caracteriza a la modernidad latinoamericana, que ella estudia a partir de la relación de los movimientos de vanguardia en Brasil y Argentina con el samba y el tango respectivamente.

11 Aludo, por supuesto, a la conocida noción de tradiciones inventadas propuesta por E. Hobsbawm en "La invención de tradiciones".

12 "Los aduaneros de Santos / examinaron mis maletas / y mis ropas / pero se olvidaron de ver / que yo traía en el corazón / una saudade feliz / de París."

13 "Saudade es una palabra / que ninguna otra lengua / traduce / saudade, dolor mayor / que el de María / A los pies de la cruz / saudade, sentimiento / que no tiene traducción."

14 La idea de lo intraducible a la que apunta la letra de "Diva" reaparecería luego en la letra de la canción "Não tem tradução" de Noel Rosa, así como en numerosas composiciones en las que se juega con la tensión entre el inglés y el portugués (a menudo criticando el uso del inglés en la música o el habla popular al mismo tiempo que se lo incorpora). Esta disputa continúa en las letras de varias bossa novas y en algunas canciones tropicalistas. Ver, sobre este tema, Hello Hello Brazil de Bryan Mc Cann, especialmente el capítulo "American Seduction" (129-159).

15 La anécdota es referida en Vianna (103). Para las relaciones de Milhaud con el campo cultural brasileño, ver O círculo Veloso-Guerra, de Manoel Aranha Corrêa do Lago.

16 Carlos Sandroni, en el capítulo "Pelo telefone" (118-130) de su Feitiço decente, propone una de las discusiones más completas y atinadas de que tengo noticia, dando cuenta además del estado de la cuestión.

17 Ver la sección "El carácter fetichista de la mercancía y su secreto" de El capital de Marx (87-102), así como el importante desarrollo que hace Lukács de la noción de reificación en Historia y conciencia de clase ("El fenómeno de la cosificación", 90-120).

18 Ver Benedict Anderson, Comunidades imaginadas (46). Anderson toma la idea de Walter Benjamin.

19 "Nadie. Por la mañana, el Leo. Nada de cartas. Cyclone olvidó el retiro, olvidó la pasión silenciosa de Leo y mi gramofónica pasión. ¡Ah! ¡Disco quebrado! ¡Fonola muda! ¡Casa Murano fallida!"

20 "Wagner...Un bocado de infinito. Alemania de Margarita, en la fría niebla de las ciudades góticas. Bajo las estrellas, Satanás – el buen muchacho de las serenatas – concita a las Cyclones rubias y enigmáticas al Pecado Pelirrojo y fatal. Ahora son toneladas de nixes y willis en la suave claridad de los bosques de leyenda. En las volutas azules de los acordes abemolados, atrás del polvillo de oro de las evocaciones, pasan el Dr. Fausto, Goethe, Lutero, Federico II, ventrudos bebedores de cerveza, sabios solemnes de inmensos lentes, regimientos enteros al paso ridículo de ganso...La grafonola chilla como una gata asmática."

21 "O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança." (Oswald de Andrade, Obras completas vol. 6, 5

22 "Siéntese ante la vitrola / y olvide las vicisitudes de la vida // En la dura lucha de todos los días / No debe nadie que se precie / Descuidar los placeres del alma. // Discos a todos los precios"

23 Se suele comentar cómo Oswald ejerce en Pau Brasil una poética de la fotografía verbal, a la manera del Cendrars de Kodak; en este caso, como en muchos otros, la fonografía proporciona un símil más exacto de las operaciones ejecutadas por el autor. Como señala Flora Süssekind, se trata de un poema en modo imperativo, compuesto por "Frasas medio mecánicas, à maneira de gravações; repetições automáticas de um

anúncio que se parece saber de cor. Poema sem sujeito ou interlocutores definidos. A um passo do 'produto industrial'. Espécie de olhar demolidor em direção à poesia em busca de profundidades e almas, em 'música de manivela' o prazer e a felicidad se compram e se encontram nos mais diversos magazines, 'a todos os preços'." (Cinematógrafo 132)

24 Me refiero, por supuesto, a la reconceptualización propuesta por Walter Benjamin de la relación entre infraestructura y superestructura: "La superestructura es la expresión de la base" (La obra de los pasajes K2,5, 397)

25 Ver, por ejemplo, el poema "reclame": "Fala a graciosa atriz / Margarida Perna Grossa // Linda cor – que admirável loção / Considero lindacor o complemento / Da toaite feminina da mulher / Pelo seu perfume agradável / E como tônico do cabelo garçone / Se entendam todas com Seu Fagundes / Único depositório / Nos E.U. do Brasil" (Pau Brasil 171).

26 "por una mulata que es diplomada / en materia de samba y de batucada / con las cualidades de ser moza hermosa / falsa, vanidosa y muy mentirosa"

27 "Cinco mil reis, veintiún mil quinientos, cincuenta mil reis."

28 "un samba hecho según las reglas del arte / sin introducción y sin segunda parte / sólo tiene estribillo, nació en el Salgueiro / y expresa a dos tercios de Rio de Janeiro / ¿Quién da más?, ¿Quién da más que un conto de reis? / (¿Quién da más? ¿Quién da más? ¡A la una, a las dos y a las tres!) ¿Cuánto va a ganar el martillero / que también es brasileiro / y en tres lotes vendió el Brasil entero?"

29 Para una discusión más detallada de estos aspectos de su obra, ver André Diniz, Noel Rosa. O poeta do samba e da cidade, especialmente los capítulos "Nem do morro, nem do asfalto" y "O poeta do samba".

30 Ver su famosa "Feitiço da vila", donde afirma que "São Paulo dá café, / Minas dá leite, / E a Vila Isabel dá samba" (Diniz 123). Se podría desarrollar la relación entre el "hechizo" (feitiço) al que se refiere la canción y la noción de "fetiche" que subyace al fetichismo de la mercancía, dado que ambos términos poseen idéntica etimología.

31 Ver los estudios de Simone Pereira de Sá y Tânia da Costa Garcia, entre otros.

32 La letra de la marchinha de Lamartine Babo dice: "Quem foi que inventou o Brasil? / Foi seu Cabral! Foi seu Cabral! / No dia vinte e um de abril / Dois meses depois do carnaval / Depois / Ceci amou Peri / Peri beijou Ceci / Ao som... / Ao som do Guarani! / Do Guarani ao guaraná / Surgiu a feijoada / E mais tarde o Paraty / Depois / Ceci virou laiá / Peri virou loiô / De lá... / Pra cá tudo mudou! / Passou-se o tempo da vovó / Quem manda é a Severa / E o cavalo Mossoró" (<http://letras.terra.com.br/lamartine-babo/715597/>). Esta canción se encuentra en el disco Música em torno do modernismo, compilado por José Migual Wisnik. Ver también el análisis de esta canción al inicio de Hello, Hello Brazil, de Bryan Mc Cann.

33 Ver "Cultura e política no Brasil, 1964-1969", de Roberto Schwarz, en Basualdo (ed), Tropicália (279-308), así como su discusión de la "fórmula fácil y poéticamente eficaz para ver o Brasil" Oswald en "A carroça, o bonde e poeta modernista" (Qué horas são? 11)

34 ver el clip en <http://www.youtube.com/watch?v=5DBA5tnAJDk>

35 Ver la famosamente delirante secuencia de "The Lady with the Tutti Frutti Hat", de la misma película (<http://www.youtube.com/watch?v=TLsTUN1wVrc>), así como el texto de Caetano Veloso sobre Carmen Miranda en O mundo não é chato.

36 Ver imágenes de Carmen Miranda en la feria internacional de Nueva York en <http://digitalgallery.nypl.org/nypldigital/dgkeysearchresult.cfm?keyword=carmen+miranda&submit.x=0&submit.y=0>.

37 "donde se cuentan maravillas de mi ciudad / Sometimes called the Chicago of South America // (...) Ella es una gloria de la América contemporánea / Su sanidad es perfecta / El clima amable / Y se tornó notable / Por la belleza fuera de lo común / De su construcción y su flora...".

38 "La secretaria de agricultura proporcionará datos para los negocios que se quieran realizar allí."

39 Sería interesante leer este poema en contraste con el poema concreto "vaivem", de José Lino Grünwald, que dialoga estrechamente con sus procedimientos compositivos.

40 "Las cosas son / las cosas vienen / las cosas van / las cosas / van y vienen / no en vano / Las horas / van y vienen / no en vano"

41 Técnicamente, de acuerdo a la convención con la que se cuentan las sílabas en portugués (hasta la última sílaba acentuada), el verso "As coisas" es disílabo.

42 Ver la letra completa en <http://letras.terra.com/carmen-miranda/o-tic-tac-do-meu-coracao/>.

43 Ver la excelente discusión del concepto de contrametricidad como característico del samba en Sandroni, "A síncope brasileira" (Feitiço decente 19-37).