

Centro y periferia, polos intercambiables: la transculturación de lo brasileño en la antropofagia y la bossa nova

*Center and Periphery, Interchangeable Poles: The Transculturation
of the Brazilian in Anthropophagy and Bossa Nova*

LILIANA GARCÍA DOMÍNGUEZ

Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF)

Buenos Aires, Argentina

lilianagardom@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-5654-0225>

Artículo de investigación

<https://doi.org/10.32719/13900102.2025.58.9>

Fecha de recepción: 13 de enero de 2025

Fecha de aceptación: 7 de abril de 2025

Fecha de publicación: 1 de julio de 2025

Licencia Creative Commons



RESUMEN

El presente trabajo se propone describir los procesos de transculturación de dos momentos en el arte brasileño llamados *antropofagia* y *bossa nova*, que tuvieron lugar durante el siglo XX. Fueron pujantes y disruptivos (cada uno a su modo), por lo que se convirtieron en un “parte-aguas”, tanto para el país de origen como para América Latina. Se toman como casos de análisis a la cantante Carmen Miranda (antropofagia) y a las producciones musicales de la bossa nova. La primera, “fagocitada” por la industria cinematográfica estadounidense, fue la apertura de ese mercado para la cultura latinoamericana; la segunda fue la fusión de un ritmo plenamente autóctono con el jazz, en una suerte de ida y vuelta en donde centro y periferia se fusionan y equilibran. Ambos momentos fueron relevantes en grado sumo para la internacionalización/introyección de Brasil y su cultura en Occidente.

PALABRAS CLAVE: antropofagia, bossa nova, internacionalización, centro-periferia.

ABSTRACT

This paper aims to describe the transculturation processes of two pivotal moments in Brazilian art: Anthropophagy and bossa nova, both of which took place during the 20th century. Each, in its own way, was dynamic and disruptive, marking a turning point not only for Brazil but also for Latin America. As case studies, the analysis focuses on singer Carmen Miranda (in relation to Anthropophagy) and the musical productions of bossa nova. Carmen Miranda, “devoured” by the U.S. film industry, opened up that market to Latin American culture. Bossa Nova, on the other hand, represents the fusion of an entirely native rhythm with jazz—an exchange in which center and periphery merge and balance each other. Both moments were profoundly significant in the internationalization and introjection of Brazil and its culture into the Western world.

KEYWORDS: anthropophagy, bossa nova, internationalization, center-periphery.

*El superastro es Dios, es artista, es persona:
es superior, es diferente, es semejante. Todo al mismo tiempo.*

Silviano Santiago

LA CULTURA ES, según el *Diccionario* de la Real Academia Española, el “conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.” (acepción 3) (ASALE 2014). Entretanto, el arte aparece definido como la “actividad consistente en crear obras que, mediante recursos principalmente plásticos, visuales, sonoros o literarios, produzcan estimulación estética o intelectual (acepción 2) y también el “conjunto de obras que pertenecen a una época, movimiento, país...” (2014).

Siguiendo a Vilela Pereira (2012) podemos intentar

preguntar por la utilidad del arte. De la misma forma, veremos una serie de desplazamientos (del significado) a lo largo de la historia. En el comienzo el arte tenía por objetivo que el hombre conociese el universo trascendente de la divinidad, de los dioses, de lo sobrenatural, al hombre. [...] Bajo otro enfoque, podemos ver cómo el arte asume fines expresivos, comunicativos, y representativos. La obra de arte puede expresar algo. (2012, 183)

Mallo (2024), por su parte, explica que:

La palabra arte deriva del latín *ars*, traducción del griego *tekné* que a su vez significa “destreza”, en el sentido de “conocimiento de las reglas”. En sus orígenes no se concebía el arte sin reglas y aquello que no cumpliera con las correspondientes sería considerado un producto de alguna especie de locura. Sin embargo, si tomamos la bella frase de Dionisio según la cual el arte es “el ardor del alma”, se puede sospechar que el arte es algo más que el cumplimiento de las reglas y la adecuación de los preceptos. (1)

Ambos conceptos (cultura y arte) se encuentran imbricados de tal manera que el arte suele ser una de las vías más representativas de la cultura de un país, de una época, de un momento social determinado en la historia humana. Esas formas de representación suelen ser, además, características de un pueblo (de una *gens*) específica, especialmente si se toma en cuenta cuál es el rasgo distintivo que permite identificarla.

Al mismo tiempo, la cultura y el arte se nutren de aquello que los individuos producen —sea por copia, sea por creatividad—; las culturas y el arte se van modificando con aquellos aportes que vienen de nuevos habitantes de los Estados (y de las naciones), se enriquecen y se transforman, también transformando a quienes son receptores (voluntarios o no tanto) de los productos.

Se usa aquí la palabra “producto” teniendo en cuenta que la cultura y su expresión artística se han convertido —durante el siglo XX— en una poderosa industria que sirve a la colonización de las formas de mirar y de sentir el arte,¹ y que esa industria ha convertido al espectador / oyente en

-
1. Desde mediados del siglo XX, la televisión y la radio argentinas producían sus propios programas, al mismo tiempo que se transmitían programas de otros países (en formato “enlatado”, no en simultáneo con el país de origen). Esto dio oportunidad de que se conocieran figuras italianas, españolas, brasileñas, representantes de sus respectivos países, con intérpretes simultáneos en el caso de quienes no hablaban castellano, y con subtítulos para quienes no entendían el idioma de origen.

un consumidor y al mismo tiempo en productor de contenidos propios y de antologías personales.²

¿Qué ocurre cuando una cultura toma lo producido por alguna otra, la transforma, la adapta y la hace global? ¿Se pervierte lo producido originalmente por el agregado o la transformación de quien la toma e intenta hacerla propia, añadiéndole “condimentos” que —inclusive— no son parte de la original? ¿Existe la posibilidad de aprovechar este cambio para provecho mutuo, tanto de la fuente como del reproductor?

Son estas las preguntas que se intentará responder a lo largo del texto, organizado en dos partes. En primer lugar, se definirán las cuestiones teóricas como el léxico específico y los puntos de vista; en segundo lugar, se analizarán brevemente dos casos específicos referidos a Brasil, el de Carmen Miranda y la bossa nova, y más brevemente aún el caso del tango, la música que identifica a la ciudad de Buenos Aires, Argentina.

Vaya un agradecimiento especial para la doctora Natássia D’Agostin Alano por el estímulo y para el doctor Antônio Góes por sus sugerencias.

ALGUNAS CUESTIONES TEÓRICAS

CENTRO-PERIFERIA

La noción “centro-periferia” alude, en el campo de la geopolítica eurocéntrica, a la relación existente entre una metrópoli industrializada y un territorio satélite productor de materias primas sin procesamiento. En general, describe las relaciones desiguales entre colonizadores y colonizados, entre países “conocidos y civilizados” y “exóticos y por domesticar”, y suele emplearse en los estudios de la literatura poscolonial.

El centro es siempre el colonizador que impone su cultura, su idioma, en una suerte de “borrado” de lo ya existente, a lo que se considera fuera de los cánones que sostiene. Justamente por ello es que convierte a ese territorio nuevo en un espacio utópico en el que puede implantarse la cultura propia, se lo puede “domesticar” para poder comprenderlo y hacerlo un igual, aunque sin privilegios. “Orientalismo” es el nombre que E.

2. Aquí se hace referencia a las *playlists* que permiten seleccionar temas musicales según preferencias del consumidor y publicarlas en diferentes plataformas digitales.

Said ha dado a este proceso que Europa realizó en relación con China desde mediados del siglo XIX, y que es extensible a otras regiones del planeta.

La periferia es siempre el colonizado, el sometido al poder del otro, que “debe” aceptar las nuevas reglas de la vida cotidiana, que se “asimila” en tres fases: en primer lugar, la imitación; llegará luego el sincretismo cultural —proceso de transculturación y mestizaje—; y finalmente emergerá la fase de cultura híbrida, la transición entre lo tradicional y la modernidad, como bien lo explicó García Canclini (2001) en su libro homónimo. La periferia argumenta, entre tanto, que el “deglutir” y procesar ese canon hace posible devolver una producción nueva (Figuereido 2024), enraizada en lo que fue sometido y enriquecida con lo que trae la cultura del centro. América Latina es cuna revitalizadora de la cultura occidental (Reyes 2018), el “orientalismo” que se transforma para que el Otro entienda sin perder su esencia.

MIGRACIÓN

Cada vez que nos movemos de un ambiente hacia otro, cualquiera sea el motivo, migramos de un marco conocido a otro que se nos muestra nuevo y conquistable (Mansione et al. 2024). Esta circunstancia se da tanto en la migración propiamente dicha (entre ciudades, entre países), como en las migraciones simbólicas (como en la docencia argentina, en que “migramos” de una escuela a otra, con sus respectivos ambientes al que debemos adaptarnos). La “conquista” de ese espacio nuevo convierte ese ambiente-espacio en territorio, donde el migrante pasa a formar parte del ecosistema (Zarzar Charur 1980).

Al respecto, Ludmer reflexiona que, en relación con la lengua, los migrantes (después de autoexcluirse de su país) sienten la exclusión en sus nuevos lugares:

En los relatos latinoamericanos la primera discriminación es la lingüística. [...] Los migrantes no universitarios (no calificados en la lengua) forman parte de las exclusiones internas de cada nación en el neoliberalismo y en la globalización: son los excluidos de la nación que dejan y también a donde llegan para ocupar el subsuelo del primer mundo. (2010, 180)

Es decir, a las adaptaciones de lenguaje que deben efectuar (sea porque no hablan perfectamente la lengua de destino, sea porque es una variante lingüística de su propio idioma que no les es familiar), deben aceptar

el cambio de rumbo en sus vidas, rumbo que no estaba planificado, pero que tiene un horizonte de esperanza. Ahí, en ese nuevo territorio, se debe construir una nueva identidad.

IDENTIDAD

Retomando el *Diccionario* de la Real Academia Española, la *identidad* se define como “conjunto de rasgos propios de un individuo [...] que lo caracteriza frente a los demás, y también como conciencia que una persona [...] tiene de ser ella misma y distinta a las demás” (ASALE 2014). La identidad (administrativa o subjetiva, social o psicológica) es lo que nos hace únicos e irrepetibles.

Una característica de la sociedad moderna ha sido la manera de organizar la información de ascendencia-descendencia de los habitantes, desde la habilitación de registros civiles y juzgados de paz, hasta la asignación de un número asociado a una foto, un nombre, un apellido y un lugar de nacimiento. Esta es la identidad administrativa, la que nos asigna el territorio en el que se nace; si se es migrante con residencia, se mantendrán algunos de los datos mencionados y otros (el número especialmente) serán distintos.

La identidad subjetiva o psicológica tiene otros matices, ya que depende del contexto cultural en el que se ha crecido, del que se han aprendido costumbres, creencias y rituales, la palabra que se usa en ese contexto para designar a la persona, tanto el nombre como los apodos que el individuo recibe en los distintos círculos en los que se mueve. Cada uno de esos rasgos (heredados, aprendidos y asignados) forma parte de esta identidad.

Más difícil de caracterizar aún es la llamada *identidad nacional*, concepto surgido en Occidente a partir de la conformación de los países europeos durante el siglo XIX, luego de los diferentes procesos de desmembramiento de los imperios que se formaron en ese subcontinente. La referencia sobre la identidad nacional tiene un comienzo marcado a partir del Imperio romano a principios del primer milenio de la era cristiana, y tendría su punto culminante en el fin de la Revolución francesa.

La identidad de una nación, desde la filosofía política, no es exactamente lo que el eurocentrismo acuñó. García Venturini (1978) hace una distinción no menor cuando menciona al Estado y la nación. El Estado es el conjunto de instituciones organizativas (administrativas) que tiene límites geográficos específicos (y también administrativos) que lo hace reconocible

por otros Estados, y se autorreconoce como una unidad y como tal funciona entre sus pares. La nación es un conglomerado de habitantes que también ocupa un lugar específico, que tiene sus límites geográficos que suelen ser distintos de los que se le reconoce al Estado; ese conjunto de habitantes se reconoce como parte de un grupo con creencias y costumbres específicas, y una organización sociopolítica que suele diferir de la del Estado.³

Figueredo (2024) describe que el arte es un objeto transformacional secundario (el primero que transforma el *self* es la madre) porque es un objeto que se encuentra dentro del *self*,

ingerido y luego digerido —y, en parte, a su alrededor para que el sujeto lo habite: nacimos, vivimos y nos formamos dentro de una tradición cultural formada de objetos transformacionales que nos ofrecen hospitalidad y que, al mismo tiempo, hospedamos. Cuando los ingerimos y digerimos, los introyectamos.

ANTROPOFAGIA

(OSWALD DE ANDRADE Y ALFONSO REYES)

En 1928, De Andrade publica el *Manifiesto antropófago*. “Solo la Antropofagia nos une, expresa contundentemente, desde el comienzo, la forma en que los sujetos se relacionan en todas las áreas, y especialmente en la cultura. Las referencias a las formas “tribales” de “comer al otro” / deglutirlo / regurgitarlo se aplican a los formatos estéticos y artísticos que estudia Freud en *Tótem y tabú*. No se percibe en De Andrade, sin embargo, la existencia de tabúes en relación con la apropiación de la cultura europea con el fin de renovarla, sacudiendo de alguna forma las viejas estructuras del continente colonizador. A lo largo del texto irá mostrando todas las posibilidades que ofrece Brasil con su cultura para que surja desde allí maneras nuevas de hacer arte.

Otro tanto hará, muchos años más tarde (1942) Reyes, de México, aunque de una manera más “diplomática” y hasta, tal vez, más comprensible para el intelectual europeo medio. Amparándose en la llamada “intelligentsia

3. Como ejemplo valga lo que ocurre en la República Argentina: el Estado es bicontinental, con territorios que aún reclama a otro Estado, con una organización administrativa centralizada, cuyos habitantes poseen esa identidad “administrativa”, ya mencionada. Esa unidad del Estado a su vez está habitada por diferentes naciones, entre ellas la *tupí-guaraní* que se extiende por tres Estados (Argentina, Paraguay y Brasil) y los mapuches, que se extienden por dos (Argentina y Chile).

alemana”, propone mostrar cómo América Latina, en su conjunto, es ya una potencia renovada y renovadora de las formas artísticas. Garramuño, añade:

Lo que define y explica a la Antropofagia y al Tropicalismo es precisamente aquello que ambos comparten: la aspiración —en ambos casos, exitosa— de colocar al Brasil en el mapa de la cultura mundial a través de una decidida vocación internacionalista que buscó proveer al mundo de imágenes brasileñas capaces de elaborar algunos de los dilemas que le fueron contemporáneos.

En la Antropofagia, la celebración de la modernidad y la incorporación de todas las conquistas europeas encuentra en el antropófago la figura emblemática de un país nuevo que venía a devorar y renovar las energías de una vieja Europa entonces en decadencia. (2017, 1)

Lo disruptivo estilístico de De Andrade y los conceptos vertidos en el *Manifiesto* dieron proyección internacional a Brasil. A pesar de que ambos intelectuales mostraban el exotismo del espacio latinoamericano, la reflexión de Alfonso Reyes no tuvo la misma suerte.

BOSSA NOVA

La incorporación de la suavidad cadenciosa del jazz a la samba, música popular brasileña, dio pie a la aparición de la bossa nova a mediados del siglo XX.

En un comienzo quedó restringida a Río de Janeiro, hasta que el nuevo ritmo fue “descubierto” por compositores e intérpretes internacionales (especialmente de Estados Unidos) gracias al filme *Orfeo Negro* (1959), coproducción francesa-española-brasileña. El tema “Manhã de Carnaval”, de Jobim y Bonfá, catapultó el ritmo de la bossa nova al plano internacional. En palabras de Garramuño:

Durante esos breves lapsos,⁴ la cultura brasileña parece haber tenido una capacidad deglutidora que la hizo más abierta, en sus fronteras culturales, que en sus fronteras de clase. Como redención o contrapeso, lo cierto es que esa porosidad mayor de las fronteras culturales hizo que el Brasil figurara en la historia del siglo XX con una decidida vocación internacionalista. (2017, 2)

4. Hace aquí referencia a los lapsos entre el *Manifiesto antropófago* y el Tropicalismo.

Las industrias culturales, en tanto sistemas fordistas de producción, se alimentan de aquello que resulta novedoso, dando espacio a formas nuevas de hacer arte.

CARMEN MIRANDA
(O “EL FAGOCITADOR FAGOCITADO”)

Maria do Carmo Miranda da Cunha nació en el municipio portugués de Marco de Canaveses en 1909. Tenía casi dos años de edad cuando migró junto con su madre y su hermana a Río de Janeiro, donde ya estaba su padre. Interesada por la música, con el apoyo de su madre ingresó en la industria del espectáculo, primero en clubes nocturnos y teatros, y luego en el cine. Grabó numerosos temas que solía interpretar en los filmes en los que actuaba de cantante de club nocturno... una metaescena repetida.

Su fama fue creciendo ya desde la primera grabación discográfica en 1931. Se hizo famosa no solo en Brasil, sino también en Argentina, Estados Unidos y Europa. La película *Banana de terra* (1939) fue la que cimentó su fama; en ella interpretó “¿O Que é que a Baiana Tem?”, en donde adoptó definitivamente su personaje de “garota baiana”, con sus sombreros sofisticados, las pulseras, los collares, las plataformas altas en sus sandalias y los vestidos brillantes y de colores llamativos. Sus discos se oían en las casas de los jóvenes con fonógrafo, muchas veces intentando comprender el inglés chapurreado que ella usaba para cantar y actuar: era parte del personaje porque en verdad hablaba perfectamente ese idioma.

Su versatilidad, su voz y su uso del cuerpo para la interpretación musical fueron fagocitadas por la industria cultural estadounidense —y podría decirse que sin piedad. Quizá fue un estereotipo de lo que hoy conocemos como *star system*: tomaba sedantes para poder dormir y anfetaminas para estar despierta y rendir al máximo en sus actuaciones. Un cóctel verdaderamente letal.

Falleció al día siguiente de sufrir un síncope cardíaco durante la presentación que estaba haciendo en el programa de Jimmy Durante (tuvo un vahído por el síncope, pero siguió un poco más en el programa).

Su presencia en el cine, la radio, los clubes nocturnos y sus grabaciones abrieron las puertas para que otros artistas latinoamericanos pudieran ingresar en Estados Unidos y hacerse famosos; esta nueva oleada contó con el beneficio de la “política de buena vecindad” implementada por Roosevelt

para conseguir el apoyo del resto del continente americano durante la Segunda Guerra Mundial. Ella logró eso mismo pero sola, acompañada siempre por la *Banda de Lua*, la orquesta con la que se presentaba. Brasil logró proyección internacional en los “nuevos artes” gracias a ella, y a ella solo se le permitió —siendo periférica— instalarse en el “centro” mientras interpretase el “modelo” que la industria tenía sobre Brasil: carnaval, exotismo, colores y vestimenta vibrantes, cuerpos flexibles. Fue la “bomba brasileña”, la “pineapple girl” y la “garota baiana”, y no la dejaron salir de ese molde.

Y sin embargo su impronta sigue hoy incólume: podrán haberse burlado de ella especialmente por su sombrero con forma de ananá y su “outfit”... y es el sombrero y el tocado preferido de las *drag queens* especialmente en Estados Unidos.

Su legado también queda en haber llevado lo latinoamericano periférico al hemisferio norte, el centro según la mirada europeizante y estadounidense, logrando que el resto del continente americano fuese tenido en cuenta para la cultura hegemónica.

BOSSA NOVA

(o “HOLLYWOOD CONOCE DOS TEMAS”)⁵

Como ya quedó mencionado más arriba, la bossa nova presenta la fusión entre la samba popular carioca y el jazz; popular también, pero con síncopas, figuras tonales y melodías tomadas del movimiento barroco (siglos XVII y XVIII). El éxito del filme *Orféu Negro* de 1959 y su excelente recepción y los premios recibidos (Palma de Oro y Oscar a la Mejor Película Extranjera) abrieron el mercado de la bossa nova al público estadounidense y europeo.

La bossa nova tiene, sin embargo, una interesante historia previa a su consagración gracias al cine. Castro (2016), en su muy documentado y extenso libro *Chega de saudade*, describe como antecedentes ciertos hechos no tan fortuitos que llevaron a la fusión mencionada. Artistas brasileños como Dick Farney, comenzaron a viajar y a hacerse célebres en Estados Unidos gracias a la época de oro de los *crooners*, cantantes masculinos

5. La ironía del subtítulo se debe a que la industria cinematográfica estadounidense asentada en California usa habitualmente “Manhã de Carnaval” para musicalizar fragmentos de filmes en los que Brasil o lo brasileño aparecen como escenario o temática. Lo mismo ocurre con el tango “Por una cabeza”, de Gardel y Lepera.

de jazz vocal, de voz suave y melodiosa, con estilo susurrante. Ese tipo de voz era el más adaptable para el jazz y para los micrófonos de la radio de este entonces, medio de comunicación que permitió no solo el registro de esas voces sino también su difusión. Dice Castro:

En 1948, Capitol vio en Brasil un mercado a conquistar y pensó en tener un representante aquí. El intermediario fue Luís Serrano y la discográfica brasileña a la que se le concedió la representación fue Sinter, apenas salida de los pañales —no por casualidad, propiedad del hermano de Luís, Paulo Serrano. Los primeros discos de estos “número uno” empezaron a editarse en Brasil en 1950, lo que evitaría a los aficionados al jazz tener que pelearse por ellos en las tiendas de importación de Río, como Murray y Suebra. A Luís Serrano se le ocurrió otra idea, que no tardó en poner en práctica: dirigir un programa diario en Radio Globo, de 18:00 a 18:30 horas, llamado Disc-Jockey. El propio nombre era el colmo de la modernidad y, entre otras modernidades, ponía discos (casi toda la música que se escuchaba en la radio era en directo), hablaba de artistas y promovía un intenso intercambio entre los aficionados. (traducción propia)

A esto, Serrano le sumó la creación de los clubes de *fans*. El primero de ellos fue el de Sinatra-Farney y aunque solo duró dieciocho meses fue ejemplo para otros clubes, para otras apariciones de jóvenes que intentaban hacer una carrera en la música. Es de destacar que todos los que participaron sabían tocar un instrumento y entonaban los temas de forma apropiada. Según Castro, se les tomaba examen antes de ingresar en el club, que fue el semillero de quienes luego serían parte del movimiento de la bossa nova, algo así como estableciendo un paralelo con el club Minton de la calle 118 en Nueva York, cuna del *be-bop*.

Mientras tanto en Estados Unidos surgía Stan Kenton, músico de jazz cuya predilección por los ritmos latinoamericanos hizo que difundiera desde boleros hasta sonos más identificados con lo que su país creía ver y oír en el resto del continente. Y en 1959 aparece el primer tema que puede considerarse verdadero exponente de la bossa nova: “Desafinado”. João Gilberto, según lo relatado por Castro (204), “los atropelló gritando ¡Es mía! y se quedó con ella”. La grabó en noviembre de ese año antes de que lo hicieran Lucio Alves y Luiz Claudio, los “atropellados”.

La samba brasileña y el jazz estadounidense se iban alimentando mutuamente, cada uno desde su especificidad, e iban fusionando modos de interpretación vocal e instrumental. *Bossa* era ya una palabra corriente

en el léxico común. Al agregarle *nova* se le dio carta de ciudadanía a un estilo lírico y de interpretación nunca escuchado anteriormente. La bossa nova es una muestra de cómo se aprovecharon mutuamente las influencias, los estilos de las voces (masculinas) y los ritmos para que se siguiera difundiendo una música latinoamericana en países con llegada más extensa en ese momento.

Es interesante observar cómo “Mañana de carnaval”, el tema principal de *Orfeo negro*, tiene, por lo menos, dos versiones de letra en idioma inglés que difieren bastante entre sí, una de ellas (la más nueva) popularizada por Frank Sinatra. Los autores originales del tema son Luiz Bonfá y Antonio Maria para la película antes mencionada, una reversión de la original para teatro.

Manhã de Carnaval (original de Jobim-Luiz Bonfá)

Mañana, una mañana tan hermosa
En la vida, una nueva canción
Cantando solo tus ojos
Tu risa, tus manos
Porque habrá un día
En que vendrás
De las cuerdas de mi guitarra
Que solo tu amor buscó
Viene una voz
A hablar de besos perdidos
En tus labios
Mi corazón canta
La alegría ha vuelto
Tan feliz la mañana
De este amor

Existe, además, otra versión.⁶ Es la más popular de ambas letras recogidas en portugués, interpretada por cantantes brasileños famosos tanto en el hemisferio norte como en el sur.

Mañana, una mañana tan hermosa
De un día feliz que ha llegado
El sol se elevó en el cielo

6. Versión proporcionada por la doctora Natássia D’Agostin Alano.

Y todos los colores brillaron
 Entonces el sueño volvió
 Al corazón
 Después de este día feliz
 No sé si habrá otro día
 Es nuestra mañana, tan hermosa
 /después de todo
 Mañana de carnaval
 Mi corazón canta
 La alegría ha vuelto, tan feliz
 La mañana de este amor

Ambas letras evocan con cierta melancolía la incertidumbre sobre la felicidad futura después de gozar la felicidad presente. La primera versión se centra más en el instrumento (la guitarra) y el recuerdo que ella puede traer de tiempos mejores y gozosos; la segunda está centrada en el ambiente y la identificación que hace el letrista entre el día soleado, brillante y azul con la alegría, el ensueño y la ilusión.

La traducción al español, en las versiones interpretadas por Luis Miguel, estrenada en 1997, y por Natalie Cole, estrenada en 2013, se dirige a un yo lírico que no está personificado en absoluto: es más una reflexión sobre el estar en la búsqueda del amor y una fusión entre el azul del cielo y el color “azul” tomado directamente del uso de la palabra *blue* como metáfora de la tristeza. Esa versión ha perdido la referencia original tanto de la película en la cual fue incluida como de la obra teatral original (1956) para la que fue compuesta por los autores. Mantiene, sin embargo, el tono del ambiente soleado, aunque teñido por la melancolía y la certeza de que el tú lírico se ha perdido para siempre (“Es que te busco yo/ aunque no habrás de estar”)

Mañana de Carnaval

Azul, la mañana es azul
 El sol, sí le llamo vendrá
 Se detendrá en mi voz
 Y hasta la eternidad
 En su camino irá, hacia otro azul
 Después, yo no sé, si hay después
 Si el sol, volverá a despertar
 Porque la canción, no ha de ser verdad

Porque, en carnaval
Es que te busco yo
Aunque no habrás de estar
Y mentirá tu voz, en el azul
Después, yo no sé, si hay después

En idioma inglés existen por lo menos dos versiones. La música es la ya conocida de Luiz Bonfá.

La letra de la primera versión recogida es de Carl Sigman, y es la que más se asemeja en tema, tono y tú lírico a la original, incluyendo la letanía dolorosa. Aunque no hubo posibilidad de realizar un análisis genético de las versiones, resulta una fusión entre la versión en español ya mencionada y algunos versos de la versión original en portugués.

Versión en inglés	Traducción al español
<i>A day in the life of a fool A sad and a long lonely day I walk the avenue And hope I'll run into The welcome sight of you Coming my way. I stop just across from your door But you're never home any more So back to my room And there in the gloom I cry tears of good bye (that's the way it will be every day /in the life of fool)</i>	<i>Un día en la vida de un tonto Un triste y largo día solitario Camino por la avenida Y espero encontrarme La bienvenida vista de ti Viniendo hacia mí. Me detengo frente a tu puerta Pero ya nunca estás en casa Así que de regreso en mi habitación Y allí en la penumbra Lloro lágrimas de despedida (así será cada día /en la vida del tonto)</i>

La segunda versión es, quizá, la más conocida, interpretada por Frank Sinatra. En ella sí es notable la nostalgia por el amor perdido y la existencia de una “persona real” funcionando como tú lírico:

Versión en inglés	Traducción al español
<i>A day in the life of a fool</i>	Un día en la vida de un tonto
<i>A sad and a long lonely day</i>	Un triste y largo día solitario
<i>I walk the avenue</i>	Camino por la avenida
<i>And hope I'll run into</i>	Y espero encontrarme
<i>The welcome sight of you</i>	La bienvenida vista de ti
<i>Coming my way.</i>	Viniendo hacia mí.
<i>I stop just across from your door</i>	Me detengo frente a tu puerta
<i>But you're never home any more</i>	Pero ya nunca estás en casa
<i>So back to my room</i>	Así que de regreso en mi habitación
<i>And there in the gloom</i>	Y allí en la penumbra
<i>I cry tears of good bye</i>	Lloro lágrimas de despedida
<i>(that's the way it will be every day</i> <i>/in the life of fool)</i>	(así será cada día /en la vida del tonto)

El tema musical “Garota de Ipanema”, de Jobim y de Moraes, ha corrido mejor suerte. La versión en inglés es similar al original en portugués, posiblemente porque quien la “tradujo” fue Stan Getz, amante de la cadencia de la bossa nova, y que trabajó en colaboración con el compositor Antonio Carlos Jobim, el guitarrista João Gilberto y su esposa, la cantante Astrud Gilberto en el disco *Getz/Gilberto*. El tema fue popularizado también por Frank Sinatra, pues su voz era ideal para el ritmo de la bossa nova y por su voz de *crooner*. Solo difiere el “observador” de la muchacha de Ipanema: en la versión original el yo lírico expresa su enamoramiento al verla pasar; en la versión en inglés hay alguien más que observa el caminar de la joven y la admiración enamorada de ese hombre silencioso que la ve caminar.

Mira qué cosa tan hermosa, llena de gracia
 Es ella, niña, yendo y viniendo
 En un dulce columpio camino al mar
 Niña del cuerpo dorado, del sol de Ipanema
 Su balanceo es más que un poema
 Es la cosa más hermosa que he visto pasar.
 Ah, ¿por qué estoy tan solo?
 Ah, ¿por qué todo es tan triste?
 Ah, la belleza que existe
 La belleza que no es solo mía
 Que también pasa sola
 Ah, si supiera que cuando pasa

El mundo entero se llena de gracia
Y se vuelve más bello por el amor
Ah, ¿por qué estoy tan solo?
Ah, ¿por qué todo es tan triste?
Ah, la belleza que existe
La belleza que no es sólo mía
Que también pasa sola
Ah, si supiera que cuando pasa
El mundo entero se llena de gracia
Y se vuelve más hermoso por el amor
Por el amor
Alta y bronceada y joven y encantadora,
La chica de Ipanema va caminando
Y cuando pasa,
cada uno que pasa dice, “Aaah...”
Cuando camina, es como un samba
Que se balancea tan fresca y se mece tan suavemente
Que cuando pasa,
cada uno que pasa dice, “Aaah...”
Oh, pero él la mira tan tristemente –
¿Cómo puede decirle que la ama?
Sí, él daría su corazón con gusto,
Pero cada día cuando ella camina hacia el mar,
Ella mira hacia adelante —no a él...
Alta y bronceada y joven y encantadora,
La chica de Ipanema va caminando
Y cuando ella pasa,
él sonríe, pero ella no ve...
Oh, pero él la ve tan tristemente –
¿Cómo puede decirle que la ama?
Sí, él daría su corazón con gusto,
Pero cada día cuando ella camina hacia el mar,
Ella mira hacia adelante —no a él...
Pero ella no ve...

CONCLUSIÓN

El arte y su expresión son una forma comunicativa del ser humano, cualquiera sea su origen y características. Promueven experiencias no solo estéticas sino de crecimiento psicológico para el sujeto por el proceso de objetivación secundaria.

Esa objetivación incluye, intrínsecamente, la necesidad de fagocitar aquello que el objeto (sea primario o secundario) ofrece para que sea introyectado y, por ende, aprovechar los nutrientes (psicológicos para el proceso de crecimiento personal, transculturador para las producciones artísticas) aun cuando en el camino ciertos elementos pierdan su poder de transformación para el sujeto.

No lo pierden en relación con el poder de transformar culturas, aunque las naciones (los Estados) puedan pensar lo opuesto. El enriquecimiento mutuo y el aprovechamiento de las oportunidades para darse a conocer es un objetivo que no puede perderse de vista. Eso es lo que lograron quienes en 1928 adhirieron al *Manifiesto antropófago* y en 1959 presentaron a la sociedad la bossa nova. Gracias a ellos Latinoamérica, y sobre todo Brasil, tiene un lugar central en esa parte del mundo que no es periferia. ✨

Lista de referencias

- ASALE (Asociación de Academias de la Lengua Española). 2014. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Real Academia Española. <https://dle.rae.es/cultura> y <https://dle.rae.es/arte>.
- Castro, Ruy. 2016. *Chega de saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Companhia das Letras. <https://dlibros.com/livro/cheга-saudade-ruy-castro>.
- Dalbosco, Dulce. 2024. *El fado, el tango y el reflejo de su esplendor en el cine*. Buenos Aires: Club Português. <https://youtu.be/LBH00azSZKk?si=S9bnSzB-BQqRC1GHy>.
- De Andrade, Oswald. 1928. “Manifiesto antropófago”. *Revista de Antropofagia* 1 (1). https://buenosaires.gob.ar/areas/educacion/cepa/manifiesto_antropofago.pdf.
- De Campos, Augusto. 1974. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- De Campos, Haroldo. 1980. *De la razón antropofágica*. Traducido por Eduardo Millán. São Paulo: s.e. https://expresionoralyescrita2.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/10/haroldo_de_campos-fragmento.pdf.
- Figueiredo, Luís Claudio. 2024. “Objeto transformacional primario y secundario”. En *El proceso artístico y la interpretación psicoanalítica. Reflexiones alrededor de la literatura como objeto transformacional, clase del curso Arte y Psicoanálisis: recorriendo juntos el camino de la cura*. Buenos Aires: Instituto Universitario de Salud Mental (IUSAM). Texto inédito.

- García Canclini, Néstor. 2001. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- García Venturini, Jorge. 1978. *Politeia*. Buenos Aires: Troquel.
- Garramuño, Florencia. 2017. “Antropofagia y Tropicália” (conferencia). Buenos Aires: Museo Malba. <https://www.malba.org.ar/antropofagia-y-tropicalia/>.
- Ludmer, Josefina. 2010. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mallo, Alicia. 2024. “Arte”. En Maridaje de arte y psicoanálisis, clase del curso Arte y Psicoanálisis: recorriendo juntos el camino de la cura. Buenos Aires: IUSAM. Texto inédito.
- Mansione, Isabel, Diana Zac, Santiago Carballo, Liliana Zuntini, Leonardo Linetzky y Clelia Manfredi. 2024. *Migrantes: un camino de esperanza*. Premio 2023 a la investigación de la Asociación Internacional de Psicoanálisis (IPA). Inédito.
- Redacción. 2023. “El trágico final de Carmen Miranda, la ‘bomba brasileña’ que acabó consumida por el Hollywood que le dio fama mundial”. *BBC Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/articles/c3g19mm8zzgo>.
- Reyes, Alfonso. 2018. “Notas sobre la inteligencia americana”. En *Última Thule*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Said, Edward W. 2008. *Orientalismo*. Barcelona: Random House.
- Vilela Pereira, Marcos. 2012. “O limiar da experiência estética: contribuições para pensar um percurso de subjetivação”. *Pro-Posições* 23 (1) (enero-abril): 183-95.
- Zarzar Charur, Carlos. 1980. “La dinámica de los grupos de aprendizaje desde un enfoque operativo”. *Perfiles Educativos*, 9: 14-36. <https://www.studocu.com/es-ar/document/universidad-de-buenos-aires/didactica-general/zarzar-charur-grupos-didactica-general/25541243>.

DECLARACIÓN DE CONFLICTO DE INTERESES

La autora declara no tener ningún conflicto de interés financiero, académico ni personal que pueda haber influido en la realización del estudio.