

Colección Breviarios

Director Daniel Belinche

3 arte
y cultura nacional
Reflexiones sobre la identidad de los argentinos

Arte y cultura nacional : reflexiones sobre la identidad de los argentinos /
Carlos Gorriarena ... [et.al.] ; dirigido por Daniel Belinche ; ilustrado
por Carlos Gorriarena ; con prólogo de Daniel Belinche. - 1a ed. - La
Plata : Universidad Nacional de La Plata, 2007.
E-Book.

ISBN 978-950-34-1217-6

1. Arte. 2. Estudios Culturales. I. Carlos Gorriarena II. Belinche, Daniel, dir. III. Carlos
Gorriarena, ilus. IV. Belinche, Daniel, prolog.
CDD 306

Fecha de catalogación: 14/07/2015

No se permite la reproducción total o parcial, el alquiler, la transmisión o
la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio,
sin el permiso previo y escrito de la editorial. Su infracción está penada por
las leyes 11.723 y 25.446.



Ilustración de tapa: *Hecho*, acrílico, 2,0 x 2,0
m., 1985 de Carlos Gorriarena.

Diseño y diagramación: D.C.V. María Ramos
Primera edición: noviembre de 2006
Cantidad de ejemplares: 500

La *Colección Breviarios* es propiedad de la
Facultad de Bellas Artes de la Universidad
Nacional de La Plata

Diag. 78 N° 680, La Plata, Argentina
publicaciones@fba.unlp.edu.ar

ISBN: en trámite
Registro de la Propiedad Intelectual: en trámite
Impreso en Argentina
Printed in Argentina



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Presidente

Lic. Raúl Anibal Perdomo

Vicepresidente Área Institucional

Dr. Fernando A. Tauber

Vicepresidente Área Académica

Prof. Ana María Barletta

Secretario de Arte y Cultura

Dr. Daniel Horacio Belinche

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Decana

Prof. Mariel Ciafardo

Vicedecana

Lic. Cristina Terzaghi

Secretaria de Decanato

Prof. Paula Sigismondo

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Santiago Romé

Secretario de Planificación,

Infraestructura y Finanzas

DCV Juan Pablo Fernández

Secretaria de Ciencia y Técnica

Lic. Silvia García

Secretaria de

Publicaciones y Posgrado

Prof. María Elena Larrégle

Secretaria de Extensión

Prof. María Victoria Mc Coubrey

**Secretario de Relaciones
Institucionales**

DI Eduardo Pascal

Secretario de Cultura

Lic. Carlos Coppa

**Secretario de Producción
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

Secretario de Asuntos Estudiantiles

Prof. Esteban Conde Ferreira

Secretario de Programas Externos

DCV Fermín Gonzalez Laría



Prólogo

SUMARIO

7 Prólogo

9 Carlos Gorriarena

17 Oscar Castellucci

29 José Luis Castiñeira de Dios

37 Litto Nebbia

45 Francisco Pestanha

55 Oscar Bosetti

61 Octavio Getino



Carlos Gorriarena

Estereotiparse es morir intelectualmente. Sobre la cultura y la identidad nacional

Carlos Gorriarena

Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes, donde tuvo como maestros a Lucio Fontana y a Antonio Berni. Luego, fue discípulo del pintor y muralista Demetrio Urruchúa.

Realizó su primera muestra individual en la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP) en 1959. En los 60 y los 70 afirmó su identidad plástica con un fuerte tono polémico. Se comprometió activamente y militó, con su arte, contra las dictaduras militares del onganiato primero y del «proceso» después.

Recibió numerosos premios: el Primer Premio en el Salón Municipal «Manuel Belgrano» (1984); el Gran Premio de Honor del Salón Nacional (la máxima distinción a las artes visuales) por su obra Pin, Pan, Punk (1986); el Premio al Artista del Año, en los Premios a las Artes Visuales de la Asociación Argentina de Críticos de Arte (1989); el Primer Premio en Pintura en la Primera Bienal de Arte de la Fundación Konex y el Premio Trabuco (ex Palanza), otorgado por la Academia Nacional de Bellas Artes (1993). Obtuvo la beca John Simon Guggenheim Memorial Foundation (1987)

En 2001 se exhibió su «Muestra Antológica-40 años» en el Museo Nacional de Bellas Artes y en 2006, en la plenitud de su capacidad creativa, presentó la muestra «Romper la pared» en el Museo de Arte y Memoria de la Comisión Provincial de la Memoria (La Plata).

Sobre el problema de la cultura y de la identidad nacional uno escucha hablar (y habla) siempre, pero lo primero que debo afirmar con relación a ese tema es que yo no pienso en eso cuando me pongo a trabajar. Pero también que me parece que vale la pena reflexionar ahora sobre esas cuestiones: porque presiento que las cosas no son hoy tan claras como hace 40 ó 50 años.

Yo creo que cada pueblo tiene una psicología y una mentalidad particular. Quién puede dudar de que una cosa es un italiano y otra cosa es un alemán, o un español o un francés. Cada uno de ellos tiene una mentalidad que va más allá de las individualidades, de las personalidades individuales, que lo diferencia del otro. Esa psicología que lo singulariza implica un modo distinto de relacionarse con el objeto que, como artista, elige para relatar o para pintar o para hacer música. **Ese modo de relacionarse es lo que diferencia a un italiano de un español, de un alemán, de un francés.**

Si, por ejemplo, elegimos tres pintores europeos de distinta nacionalidad que hayan plasmado a Cristo en la cruz, veremos que en cada una de las obras la cruz es siempre la misma; que al Cristo lo cubre un taparrabos, más grande o más chico; y está el cielo, nada más. Sin embargo, puedo distinguir fácilmente cuál es el italiano y cuál el alemán o el español.

El italiano tiene siempre un espacio preestablecido, y las cosas se mueven dentro de ese espacio como si fuera una caja, con un sentido escenográfico. Eso es algo que se puede verificar tanto en la pintura del Renacimiento como en la de los pintores del siglo XX. En cambio, el alemán y el español son hombres que le tienen miedo al espacio abierto, y lo sujetan, lo llenan totalmente de cosas.

Aunque los italianos se hayan unificado como nación recién con Garibaldi en el siglo XIX, son italianos desde hace 500 años o aún más. Giotto es italiano, y no podría ser nunca otra cosa que italiano.

Si todos podemos aceptar que esto es así tan claro para los europeos, por qué habría de ser distinto para los argentinos, para el resto de los latinoamericanos o para los africanos.

Ahora bien, qué es lo que da, lo que define, esa identidad es una pregunta para la cual no tengo respuestas definitivas. Y presiento, además, que

nadie debe tenerlas para ese interrogante tan significativo.

Con este *prejuicio* abordaré el tema.

En primer lugar, creo que, muchas veces, los que tenemos más dificultades para saber si nuestras creaciones tienen un carácter nacional definido, un carácter particular, somos nosotros mismos. Nuestra identidad parece que puede ser identificada mejor por alguien ajeno a nosotros. Intuyo, por ejemplo, que Roberto Arlt tiene ciertas cosas que no tiene un escritor de otra región. Pero Borges, para los europeos, es un escritor con definidas características localistas, pese a su pretensión universalista y a que muchos de sus coterráneos no lo vean como tal.

Yo soy un pintor que pinta –por lo menos en los últimos 40 años– con colores muy violentos, y la pintura argentina se caracteriza, en general, por ser una pintura tonal, como la francesa, en la que el color acompaña. En mi caso no es así, utilizo la tonalidad en ciertos momentos, sin embargo dentro del mismo espacio pictórico recorro a la violencia tonal. Luis Felipe Noé sería otro pintor de estas características, pero no hay muchos, somos pocos. Y, a pesar de esto, ¿quién podría discutir nuestra identidad de argentinos, nuestra pertenencia a la cultura nacional?

Con esto quiero decir que la identidad, en principio, no puede definirse por las formas. Si digo que la identidad no se define por las formas, me apresuro a afirmar también que tampoco es una cuestión de contenidos. Esto entre los figurativos, pero entre los abstractos pasa lo mismo.

Por ejemplo, los pintores rusos abstractos contemporáneos a la predecible revolución del 17 no podrían ser nunca confundidos con los franceses: le sacan partido a la relación con lo que han decidido pintar, así sea un cuadro, diferente a la de todos los demás. Kandinsky es ruso, aunque luego se vaya a Alemania. Como el músico Stravinsky seguirá siendo ruso aunque se vaya a vivir a Estados Unidos.

Por el contrario, cuando Stalin obligó a los pintores rusos de su época a pintar cosas que estaban ocurriendo, en su tiempo, en su historia, esos pintores resultaron, sin dudas, los menos rusos del mundo.

La temática y el paisaje no son, entonces, lo que determina que algo sea o no, nacional.

En todo caso podría ser **la relación que el artista establece con la temática**. Porque la esencia de la pintura es lo que hace el pintor con el espacio, con la forma, con la materia y con el color que trabaja.

Yo no sé lo que digo con un cuadro. Busco una imagen, no un relato. Un escritor sabe mucho mejor que yo lo que quiere decir. Porque la pintura, como dice Macció, no se escribe. Y si contiene un relato, me parece que lo que realmente importa es de qué modo está relatado.

Si digo, entonces, que la cuestión de la identidad no se define por la forma ni por el contenido, debo agregar que mucho menos la cuestión se reduce a una simple cuestión de *inspiración* o de mera técnica.

Lo de la *inspiración* es una historieta que está elaborada para las clases medias, que comienza con Gauguin, con Van Gogh. Un invento, un estereotipo que le adjudica al artista la exclusividad de la inspiración. Y no es así. Lo que pasa es que un día uno está mejor que otro: mejor para jugar al truco, para hacer el amor. Como le ocurre a todo el mundo. Entonces un día tengo ganas de trabajar, y trabajo, y me salen cosas. Y otras veces, a pesar de que presiento que voy a hacer un gran cuadro, el resultado es deprimente y lo abandono. Yo no creo en esas cosas. Si de inspiración se trata, creo que el artista es lo más parecido a un taxista (que tiene que inspirarse para manejar), un tipo como cualquier otro.

Y respecto de la técnica debo decir que la de hoy no es muy distinta a la del pasado, ni la de aquí, a la de allá. Hay una técnica que viene desde el Renacimiento, que es la técnica para enfrentarnos con la realidad fenoménica. Quizás hoy la técnica sea conocer al material. Para que el material no se *vengue* del artista. La técnica es expresarse, pero sin lesionar al material.

Si uno pone aceite abajo y tira acrílico, está loco. Porque no se puede pintar acrílico sobre aceite. Es exactamente al revés. Si uno pinta con un fondo que oscurece, está loco. Porque el fondo tiene que ser blanco e inmaculado. ¿Por qué? Porque la pintura se saponifica, se hace más transparente al cabo de los años. Si el fondo es blanco es como una linterna, el cuadro

mejora con los años. Hay apenas cinco o seis cosas que vienen del Renacimiento que uno tiene que conocer.

Otra cosa es la expresión. Si uno conoce esa técnica, si no lesiona los materiales, **la expresión es pintar todos los días como si uno se internara en un camino que no conoce**. Estar virgen ante las circunstancias. Y ser capaz de **capitalizar el imprevisto**. Lo que dan los años es que uno imagina, tiene la ansiedad que le provoca la imaginación, pero es capaz de dominar esa ansiedad.

Yo imagino un amarillo brillante, tengo esa necesidad, pero al mismo tiempo necesito que tenga algo que no sea brillante. Y se me ocurre colocar debajo un violeta clarito, que es el enemigo del amarillo, pero que seca rápidamente. Y meto el amarillo. Y si estoy abierto a las circunstancias, percibo que ese violeta me da algo que yo no imaginé inicialmente. Es quebrar el propio pensamiento, la propia necesidad primaria. Eso es algo que se adquiere. Y no es fácil conseguirlo.

Pondría, entonces, el acento, un poco más, en la **expresión**.

Personalmente, la neofiguración (no sólo la argentina, sino en general) me dio algunas cosas que me sirvieron para desarrollar mi expresividad. Es una influencia que tuvo toda mi generación. Sin embargo, llegué a una etapa de mi vida en la que sentí (o sentimos) que el lenguaje que disponíamos no nos alcanzaba para expresar nuestra relación con una realidad que, cada vez, era más rica, más amplia y más compleja. Yo lo viví así, y eso me impulsó un *aggiornamento* personal, a través de todo lo que había hecho la vanguardia hasta los años 60. Aquellas vanguardias lo que hicieron fue una reactualización parcial de cada una de las cosas que la pintura siempre tuvo, pero que nos impulsó a una nueva búsqueda y a asumir una nueva actitud: vincularnos y comprometernos con la realidad que nos circundaba.

Por mi formación ideológica, provengo de la izquierda. Cuando tenía 20 ó 30 años de edad, leí –y me influyeron mucho– los italianos, como Antonio Gramsci por ejemplo, que siempre me parecieron los tipos más lúcidos intelectualmente del comunismo internacional.

De ellos aprendí, en especial de la generación contemporánea a Luchino Visconti, que había dos éticas: una ética del proceso del hacer, que es la

ética del artista, y una **ética civil**, de inserción y de compromiso con lo que está ocurriendo. Eso implicaba, si era necesario, enfrentarse con los enemigos del pueblo. Era algo así como una obligación, porque los artistas y los intelectuales somos siempre tipos que vivimos mejor que los obreros.

No sólo estoy de acuerdo con esas dos éticas sino que **he intentado toda mi vida ser coherente con ellas**. Y ese fue el camino que me llevó a comprender el fenómeno político del peronismo.

Pero esta coherencia ética tampoco significa que lo que uno produzca a partir de esas convicciones tenga características nacionales. El compromiso político no define por sí solo la identidad. Y del mismo modo que potencia a algunos artistas, a otros los limita y les recorta la creatividad.

En la búsqueda de esa coherencia, hice 13 exposiciones en los tiempos de la dictadura del «proceso» (entre el 77 y el 82), seis o siete de ellas en galerías de la calle Florida.

En ellas expuse mi relación con lo que hacía la dictadura. Allí, en mi obra, estaban los muertos, los fusilados, los desaparecidos. ¿Por qué me arriesgué? Porque quería dormir tranquilo con mi conciencia. A mi yerno le habían pegado 65 tiros en la cabeza; mi hija se me había ido a España a los 21 años, en el 76. Quería dormir tranquilo pero estaba, claro, intranquilo, porque yo había trabajado, entre otras cosas, en el diario *Noticias*. No era un buen antecedente para esos tiempos.

Así fue que perdí una parte de mi dentadura en los años del «proceso». Un amigo me decía «no tenés que dormir con los dientes tan apretados». Pero yo, cada vez que escuchaba frenar un auto, sentía la adrenalina del miedo. Pero ésa era mi relación con la época. Y es la que plasmé en mi obra y expuse.

¿Qué hacían los otros pintores? No sé, pero me sobran los dedos de una mano para nombrar a los que veía a mi lado. Norberto Gómez era uno de los pocos que ponía la cara. Me acuerdo de *La parrillada* que expuso en Arte Nuevo; uno entraba y lo que había en la parrilla no era carne, eran seres humanos. Puedo mencionar, además, a Diana Doweck, a Alberto Heredia y a Juan Carlos Distéfano. Poca gente se la jugó en aquel momento. Después,

hablar..., hablaron muchos.

Me acuerdo en una oportunidad en que participé de una reunión de gente de la cultura, gente de teatro y pintores, dibujantes, éramos más de 70, y Juan Pablo Renzi y la mujer, que era escritora, llevaron una declaración en contra del estado de sitio. Esa declaración la firmaron ellos dos, Aguirrezabala y yo, exactamente cuatro, los otros 70 no la firmaron. Para colmo, cuando se publicó esa declaración, en México, los exiliados nos quisieron matar porque nos pronunciábamos sólo contra el estado de sitio y no reclamábamos por los muertos y los desaparecidos... Había que pasarla en aquel momento aquí adentro. Hay que tener memoria.

Porque cuando subió Alfonsín, y volvieron los exilados, a mí no me invitaron jamás a una de las tantas exposiciones que armaron para denunciar las atrocidades del «proceso». A mí ya no me interesaba en ese momento. Pero nunca me llamaron, ni a mí ni a la otra gente con la que habíamos estado peleándola desde acá.

Creo que eso también tiene que ver con nuestra identidad. Pero de eso no se habla. La cosa no es sólo denunciar y pintar pobres. Yo, *pobres* no pinto porque los respeto mucho y no los conozco bien. Y estoy convencido de que con Antonio Berni murió el último gran pintor clásico pietista. Yo nunca sentí piedad. Yo siempre sentí (y todavía siento) **bronca**.

Por último, y a pesar de que no pueda encontrar la clave que defina nuestra identidad (quizás sea una suma de todas las cosas que mencioné y de otras que, todavía, me quedan por aprender) digo que tengo la certeza de que hay una cultura nacional, argentina, de que hay una pintura nuestra, que tiene características propias, y que se diferencia de las otras, aun de las latinoamericanas. Y que el artista no deja de ser como el hombre común y que, como tal, está sujeto a las contingencias de la vida, y que lo que lo define es su capacidad y la forma de enfrentarlas.

Eso sí, a mis 80 años no tengo dudas de que mi búsqueda de respuestas en torno de éste y otros temas no ha terminado, que queda mucho por recorrer. Porque, al fin y al cabo, estereotiparse es morir intelectualmente.



Oscar Castellucci¹

La función de los intelectuales y de los artistas en nuestra sociedad de todos los días

Oscar Castellucci

Docente universitario, investigador, historiador, periodista. Profesor Titular de Historia del Pensamiento Argentino en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Consejero académico, en representación del claustro docente, en dicha Facultad (2001-2004). Consejero superior de la UNLP (1992-2001). Miembro de la Comisión Ejecutora de la Ley 25.114 y director de la colección JDP, los trabajos y los días, Biblioteca del Congreso de la Nación. Miembro de la Comisión Permanente de Homenaje al Teniente General Juan Domingo Perón (decreto PEN 1.234/03). Miembro del Consejo Académico del Instituto de Altos Estudios Juan Perón. Miembro del Consejo Asesor del Instituto del Modelo Argentino (IMA).

¹ Agradezco muy especialmente a José Luis Di Lorenzo y a Ángel Eugenio Perrone la lectura previa de este trabajo y las valiosas sugerencias que me han hecho para el mismo y que he incorporado al texto.

¿Tu verdad? No. Guárdatela. La verdad. Vamos a buscarla juntos.

Antonio Machado

No puedo ni siquiera vislumbrar cuál habrá de ser la función de los intelectuales y de los artistas en la sociedad con la que sueño desde hace décadas: una sociedad justa, donde todos los hombres tengan las mismas posibilidades y las mismas herramientas para desarrollarlas. Es decir, en principio, aquélla en la que la riqueza material y la justicia estén distribuidas equitativamente.

Pero sí creo que puedo reflexionar sobre esa función en esta sociedad que nos toca vivir hoy, inequitativa e injusta, en la que abundan los privilegios de los que más tienen por sobre las necesidades de los que tienen poco o nada. Particularmente, en la sociedad de nuestra Argentina en la que se producen alimentos para alimentar a más de trescientos millones de personas por año y muchas mueren de hambre (casi tres mil anualmente), día a día, a poco de nacer, dentro de nuestras fronteras, tan cerca nuestro (es así, aunque no nos guste y estemos bien adiestrados en mirar para otro lado).

Eso es lo que me hace pensar –pido perdón a los *cientistas* sociales de moda por este anacronismo– que somos un país todavía **dependiente**. Porque, qué mejor ejemplo de la falta de soberanía (económica) de un país que, siendo un privilegiado productor y exportador de alimentos, sus hijos se mueran de hambre en beneficio del enriquecimiento permanente de los imbricados factores de poder internos/externos, a pesar de todos los esfuerzos (que hoy se están haciendo) y de las declaraciones realizadas siempre en sentido contrario.

Si, como dicen, la única verdad es la realidad, invito a intelectuales y artistas a buscarla juntos, porque en una sociedad así dependiente, el *pensar* de los intelectuales y el *crear* de los artistas son instrumentos privilegiados para una batalla que está sucediendo y que se pretende ocultar.

Porque los productos del pensamiento y el arte son formas de la produc-

ción simbólica y **una forma específica de conocimiento**, el intelectual y el artista indefectiblemente reflejan en sus obras su escala de valores (y su postura ideológica es sólo uno de los elementos que la componen) por lo cual influyen en el lector/espectador/oyente mediante la obra creada, transmitiendo esa escala de valores, que no siempre es un producto elaborado por su propia conciencia. Aunque los intelectuales y los artistas supongan que siempre piensan y crean con aséptica neutralidad y objetivamente, lo hacen sin saber explícitamente que, muchas veces, son funcionales a los intereses de los sectores dominantes (internos/externos) y que sus bellas almas (y el producto de sus bellas artes) son tan profundamente racistas (en el sentido del desprecio por el hombre real y concreto) como las de quienes imponen el discurso dominante.

Como las relaciones de poder se manifiestan en la producción simbólica y de conocimiento –como en cualquier otra actividad humana–, en lo que al pensamiento y a la creación se refiere, **siempre estará presente la lucha**. En ellas, como dice Francisco Pestanha, citando a Haidar, «(...) siempre está en juego el poder que excluye».² Que excluye de tal manera que llega a conformar un club exclusivo: el de una selecta minoría privilegiada. No casualmente, el de esa minoría que es la que se apropia del concepto de humanidad, de civilización, del pensamiento, de la creación y de la palabra (y, lo que es seguramente su objetivo principal, de la propiedad y de la renta). Y que, por esa causa, esa minoría, en primer lugar, debe ocultar dónde reside la verdadera razón de sus privilegios y obligar a desviar la mirada de esa lucha permanente que pone en evidencia la distancia abismal que hay entre los que tienen y los que no.

Ese ocultamiento, en un país dependiente, implica un proceso intelectual que se denomina **colonización pedagógica**. Un singular proceso por el cual las minorías dominantes imponen sus valores a la mayor porción posible

² Francisco J. Pestanha: «Una polémica sobre Jauretche», [En línea], <http://www.lucheyvuelve.com.ar> [24 de octubre de 2006].

de la sociedad (transformándola en económica aliada de sus múltiples intereses y privilegios) mediante un intrincado y articulado procedimiento de ocultamiento que involucra al sistema educativo en todos sus niveles y a los medios de comunicación masivos.

Para decirlo con palabras de Arturo Jauretche:

A la estructura material de un país dependiente corresponde una superestructura cultural destinada a impedir el conocimiento de esa dependencia, para que el pensamiento de los nativos ignore la naturaleza de su drama y no pueda arbitrar sus propias soluciones, imposibles mientras no conozca los elementos sobre los que debe operar, y los procedimientos que corresponden, conforme a sus propias circunstancias de tiempo y lugar.³

En ese proceso, en esa pugna –que se desarrolla esencialmente en el campo cultural– entre lo que se oculta y lo que debe ser puesto en evidencia, es cuando puede ser nítidamente percibido el valor esencial de la producción simbólica, cuando el rol del intelectual y del artista adquiere una nueva dimensión, porque está en su terreno la posibilidad de **la producción del sentido**. Entonces, quieran o no, quedan colocados frente a la encrucijada de optar entre prolongar el enmascaramiento o develar las relaciones encubiertas de la realidad.

Porque es posible coincidir con Raúl Scalabrini Ortiz cuando afirma:

(...) todo lo que nos rodea es falso e irreal, falsa la historia que nos enseñaron, falsas las creencias económicas con que nos imbuyeron, falsas las perspectivas mundiales que nos presentan, falsas las disyuntivas políticas que nos ofrecen, irreales las libertades que los textos aseguran.⁴

³ Arturo Jauretche: (1957) *Los profetas del odio y la yapa: la colonización pedagógica*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1967.

⁴ Citado por Norberto Galasso en *Raúl Scalabrini Ortiz y la lucha contra la dominación inglesa*, Buenos Aires, Ediciones del pensamiento nacional, 1982.

Si todo está por descubrir, he allí, entonces, parte de la primera tarea pendiente. Es decir, en este punto, para *pensadores y creadores* la posibilidad se reduce a admitir cómplicemente esa irrealidad, y reproducirla en beneficio de quienes la originan, o en atreverse a reflexionar críticamente sobre la realidad en búsqueda de **otra** verdad, la verdad que incluya definitivamente a todos los despreciados. O, dicho de un modo menos literario, en estar del lado de los que viven del hambre ajeno o del de los que tienen hambre (hambre y sed de voz y de justicia digo y, sobre todo, de alimentos).

Se desvanece, así, la *inocencia*, se derrumba inexorablemente la torre de cristal en la que algunos pretendían guarecerse. Queda al descubierto que la *objetividad* y la neutralidad valorativa eran sólo algunas de las tantas falacias de la colonización cultural.

Para decirlo en otros términos, *pensadores y creadores* siempre están comprometidos (lo quieran o no). Porque, o lo están con los valores que sostienen al sistema (a **este** sistema) y contribuyen a su perduración o lo están con su alteración sustancial. Esta segunda clase de compromiso implica un prerequisite ineludible: sólo será posible desde la propia experiencia identitaria del multitudinario y multiforme pueblo real y concreto (no desde la que algunos teóricos imaginan –y cuya visión quieren imponer como universal– para un pueblo ideal adecuado sólo a sus deseos). Porque como ha dicho Hernández Arregui:

Todo pueblo es indiferente a teorías extranjeras, hecho que ya había percibido otro ruso genial, F. Dostoievski,⁵ y sólo reacciona frente a ideas que encajen con sus propias tradiciones colectivas. Sólo los intelectuales desarraigados de la tierra, para pensar en extranjeros, desestiman esta realidad. De este modo, al apartarse del pueblo, no son nacionales ni extranjeros, que es tanto desertar de la lucha por la liberación

⁵ Los otros «rusos geniales» a los que se refiere Hernández Arregui son Trotsky y Lenin.

como servir de criados, conscientes o inconscientes, del imperialismo que les paga y al mismo tiempo les dicta sus ideas.⁶

Aunque «el imperialismo» al que se refiere Hernández Arregui –pasadas más de cuatro décadas desde que escribiera ese texto fundacional que fue *La formación de la conciencia nacional* (y que, en gran medida, no ha perdido vigencia)– es hoy diferente (más difuso y multifacético, de capitales transnacionalizados, inextricablemente más entrelazados con los de los grupos económicos y de poder locales que lo expresan), hay metodologías que ha conservado; por ejemplo su preocupación permanente por la cooptación y la seducción de intelectuales y artistas. Y lo hace porque en ello radica un aspecto esencial de la conservación de sus privilegios y el incremento de sus intereses. Invierte, con ese objetivo, cifras cuantiosas y tentadoras para el financiamiento de centros de investigación; de universidades (preferentemente privadas, porque las públicas, objeto a destruir, aunque en decadencia cada vez más pronunciada, en última instancia no son, como todo lo que es público, *confiables*); de fundaciones; para la institución de becas y premios; para el sostenimiento de cargos tentadores y rentables, y para la disponibilidad de espacios generosos en los medios que garanticen un tránsito complaciente hacia la fama...

Por eso, como alguna vez ya he escrito:

[también] (...) es comprensible que el 'reconocimiento académico' recaiga casi exclusivamente sobre los intelectuales colaboracionistas del sistema (los 'cuentistas' sociales: de ellos serán la mayoría de las cátedras, las publicaciones, el acceso a la 'consagración' internacional y, naturalmente, los medios) que, a veces con cierta vergüenza y la mayoría con absoluto desparpajo, descentran el eje de la historia y lo orientan hacia

⁶ Juan José Hernández Arregui: (1960) *La formación de la conciencia nacional*, Buenos Aires, Peña Lillo, Ediciones Continente, 2004. El destacado es mío.

uno carente de validez y seriedad científica, pero atractivo para que sea efectivo en el prolongado proceso de colonización cultural a que viene siendo sometido el pueblo argentino.⁷

El sistema no exige *demasiado* de los intelectuales y de los artistas para permitirles acceder a su generosidad económica: *apenas* adaptarse, renunciar a la imaginación, y adoptar y difundir las ideas básicas del **pensamiento único** (base de la teología neoliberal): «(...) fin de la historia, omnipresencia y omnipotencia del dinero, reemplazo de la política por la policía ['¿me entiende?'], el presente como único futuro posible, racionalización de la desigualdad social, justificación de la sobreexplotación de seres humanos y recursos naturales, racismo, intolerancia, guerra».⁸

Si los intelectuales y los artistas no aceptan formar parte del mercado y ser seducidos y/o comprados, si no son capaces de adaptarse mansamente, si no hacen de la acriticidad y de la renuncia a la reflexión y a la búsqueda de la verdad su modo de vida, deben, entonces, ser rigurosamente **vigilados y castigados**.

El sistema dispone de varios mecanismos (y también de muchos recursos) para ello: desde los más extremos, como su eliminación directa o la represión y la persecución (los menos recomendables y más riesgosos, porque pueden terminar convirtiéndolos en mártires y multiplicar las ideas que se desean eliminar); el vaciamiento y la distorsión de sus principios (lo que está en todas partes, no está en ningún lugar); el estímulo a su autointernación en guetos (donde pueden admitirse rebeldes *a gauche* y *revolucionarios*, con la condición de que se queden siempre allí encerrados, lejos del pueblo, y no ataquen el verdadero corazón del sistema); hasta los más sutiles y efectivos,

⁷ Oscar Castellucci: «La batalla contra la neocolonización cultural», en Víctor Santa María (compilador): *Propuestas para salir del infierno. Aporte a la lucha por la idea. Lo público*, Buenos Aires, Fundación Octubre, 2006.

⁸ Subcomandante Insurgente Marcos: «¡Oximoron! (La derecha intelectual y el fascismo liberal)», México, 2000, [En línea] <http://www.ezln.org/documentos>. Recomiendo muy particularmente su lectura.

como el silenciamiento y el aislamiento: recortarles la voz y ni siquiera nombrarlos, ni para criticarlos (porque, en realidad, no hay cómo oponerse desde la irracionalidad del sistema a la razón numeral de la voluntad de justicia).

Así, el intelectual (y, agrego yo, también el artista), como dice el subcomandante Marcos en el documento citado, «(...) se debate entre Narciso y Prometeo». A veces, «(...) la imagen del espejo lo atrapa y empieza su inexorable camino de transmutación en un empleado más del megamercado neoliberal». Pero, a veces, alguno es capaz de sumergirse en su conciencia y percibir su propia imagen (y la de sus prójimos) con otra mirada, y entonces «(...) rompe el espejo y descubre no sólo la realidad que está detrás del reflejo, [sino también] a otros que no son como él pero que, como él, han roto sus respectivos espejos».⁹

Al resquebrajarse definitivamente ese cristal azogado que nos ha exhibido desde siempre una imagen distorsionada y falseada de nosotros mismos, ya no apareceremos monocordemente rubios, agradables, sonrientes, felices y esbeltos, sino que se reflejarán otros rostros y otros gestos, menos gráciles pero más auténticos, en los que deberemos comenzar a reconocernos y a buscarnos. Estaremos, entonces, vislumbrando al hombre real y con él, a su auténtica cultura, porque «(...) sería artificial hacer una distinción entre el hombre y la cultura que de él emana, pues la misma historicidad del hombre argentino impone una particular esencia a su cultura».¹⁰

No es fácil ni sencillo este proceso de *descubrimiento*; tiene, además, un costo personal elevado. No podría ser de otra manera: cada intelectual y cada artista que se sacude el letargo, que deserta del bando dominante, que es capaz de romper la telaraña de la colonización cultural y pedagógica con que se lo ha rodeado desde el sistema educativo, y que, por lo tanto, asume ideas propias, situadas en su tierra y entrelazadas con su pueblo, es una profunda

herida para el sistema, una parte de su estructura que cruje y se resquebraja.

Coincido plenamente con lo que ha sostenido Frantz Fanon, aunque referido a otra circunstancia histórica, social y geográfica:

Quando los colonialistas, que habían saboreado su victoria sobre esos asimilados, se dan cuenta de que esos hombres a quienes se creía salvados comienzan a disolverse en la negrada, todo el sistema vacila (...). Cada colonizado que vuelve a atravesar la línea es una condenación radical del método y del régimen, y el intelectual colonizado encuentra en el escándalo que provoca una justificación de su dimisión y un estímulo para perseverar en ella.¹¹

Para los *pensadores* y *creadores* que han iniciado ese doloroso pero fecundo tránsito hay una sola alternativa: sumergirse en la realidad, en su cultura nacional, nutrirla y recrearla permanentemente. Porque, vuelvo al autor de *Los condenados de la tierra*:

La cultura nacional no es el folklore donde un populismo abstracto ha creído descubrir la verdad del pueblo. No es esa masa sedimentada de gestos puros; es decir, cada vez menos atribuibles a la realidad presente del pueblo. **La cultura nacional es el conjunto de esfuerzos hechos por un pueblo en el plano de su pensamiento para describir y justificar la acción a través de la cual el pueblo se ha constituido y mantenido.**¹²

Cada cultura nacional habrá de tener, entonces, un definido carácter de *propia*. Y esa *propiedad* de la cultura argentina

⁹ Subcomandante Insurgente Marcos, *op. cit.*

¹⁰ Juan Domingo Perón (1974): *Modelo argentino para el proyecto nacional* [compilación, redacción y supervisión general de la edición: Comisión Ejecutora de la Ley 25.114], Buenos Aires, Biblioteca del Congreso de la Nación, 2005.

¹¹ Frantz Fanon: (1961) *Los condenados de la tierra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972.

¹² *Ibid.*

(...) se ha evidenciado más en la cultura popular que en la cultura académica, tal vez porque un intelectual puede separarse de su destino histórico por un esfuerzo de abstracción, pero el resto del pueblo no puede –ni quiere– renunciar a su historia y a los valores y principios que él mismo ha hecho germinar en su transcurso (...) Dirigir nuestra mirada a esos valores intrínsecamente autóctonos no significa tampoco precipitarnos en un folklorismo chabacano, que nuestro pueblo no merece, sino lograr una integración creativa entre la cultura mal llamada 'superior' y los principios más auténticos y profundos de esa inagotable vertiente creativa que es la cultura de un pueblo en búsqueda de su identidad y su destino.¹³

Tengo la certeza de que, recorrido ese camino, cuando sea realidad aquella sociedad justa con la que sueño, aquella en la que todos los hombres tengan las mismas posibilidades (y las mismas herramientas para desarrollarlas), aquella en cuya búsqueda insto a comprometerse a intelectuales y artistas, *pensar y crear* ya no serán un patrimonio exclusivo de las minorías iluminadas.

Se multiplicarán las voces y se olvidarán los silencios. Se desplegarán nuevos saberes y proceder que hoy ni siquiera somos capaces de imaginar. Se caerá a pedazos el falso racionalismo que nos ha sido impuesto, y seremos capaces de sentir nuevamente. Entonces, *pensar y crear* renacerán con un sentido desconocido y primigenio.

Para alcanzar esa eutopía¹⁴ será necesario que se produzca un cambio profundo, una transformación sustancial (en primer lugar, dentro de nosotros mismos), que no deberemos hacer ni impulsar *para el pueblo*, sino,

humildemente, **con él**, porque «(...) la transformación de la realidad no es tarea de un solo actor, por más fuerte, inteligente, creativo y visionario que sea. Ni sólo los actores políticos y sociales, ni sólo los intelectuales pueden llevar a buen término esa transformación. Es un trabajo colectivo».¹⁵ Un trabajo colectivo que generará un mundo nuevo con nuevas relaciones y funciones en la comunidad.

Para concluir, si me preguntan qué será en ese mundo nuevo de **nosotros**, de los *pensadores* y de los *creadores* privilegiados de hoy, incluso de los que nos debatimos en contra de este sistema inequitativo e injusto que queremos modificar, debo confesarles que no tengo respuesta. Es verdad. Nunca me detuve a pensar en ello. ¿Importa?

¹³ Juan Domingo Perón, *op. cit.*

¹⁴ El porvenir deseable (y deseado), según Gustavo F. Cirigliano: «Si uno no elige y tiene su propio futuro, está en el futuro del otro» en Víctor Santa María (compilador): *Propuestas para salir del infierno. Aporte a la lucha por la idea. El propio modelo*, Buenos Aires, Fundación Octubre, 2006.

¹⁵ Subcomandante Insurgente Marcos, *op. cit.*



José Luis Castiñeira de Dios

Una reflexión sobre las raíces musicales argentinas. Música e identidad

José Luis Castiñeira de Dios

Compositor y director, antropólogo y periodista. Creador del grupo Anacrusa, consagrado a la reelaboración y difusión de la música tradicional latinoamericana y argentina. Vivió desde 1977 a 1989 en Francia, donde desarrolló una activa labor en la composición, dirección y grabación, con artistas como Miguel Ángel Estrella, Mercedes Sosa, Jairo y solistas franceses y latinoamericanos. Su obra ha sido interpretada y llevada al disco por orquestas, solistas y grupos de cámara de Europa y América Latina. Por su tarea de composición para el cine europeo y argentino recibió los premios César, de la cinematografía francesa; Coral, del Festival de La Habana; el premio de la Asociación de Compositores de la URSS; el de los festivales de Cartagena y Trieste; así como el Cóndor de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, en tres oportunidades. Autor de dos óperas y un ballet encargado por el Teatro Colón. Ha dirigido las principales orquestas de Argentina, Brasil, España, Alemania, Francia, Holanda, Finlandia y Suecia. Fue subsecretario de Cultura de la Nación; director nacional de Música; director del Plan Estratégico de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires y director general de Música de la Ciudad de Buenos Aires. Actualmente es decano de la carrera de Artes Audiovisuales del Instituto Universitario Nacional de Artes (IUNA) y secretario de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, que integra como miembro fundador.

Resulta algo complicado, ya en pleno siglo XXI, relacionar la cuestión de la creación artística con la idea de nación surgida en el Romanticismo europeo. Nos falta aquella inocencia apasionada del idealismo alemán del XVIII y XIX, aquella fe de Goethe y Schelling en la vinculación de patria, tierra y lengua como unidad distintiva, generadora de la idea de nación.

Los disparates seudocientíficos que empleó el nazismo para justificar la limpieza étnica pan-germánica terminaron por desbaratar la idea de «raza» que, no hay que engañarse, funcionaba tanto en la España franquista como en las élites conservadoras de Chile, Argentina o Brasil para la misma época. Fue necesario semejante sacudón en la historia de la humanidad para que se desechara de una vez esa manera de confundir raza con cultura, naturaleza y pensamiento. La concepción rousseauiana volvió a prevalecer, sobre las tumbas de 20 millones de muertos, y la aparición de entidades supranacionales como las Naciones Unidas o la UNESCO de la posguerra hablaron a las claras de la adopción de un patrón de modernidad que veía a todos los hombres como iguales, en la respetable diversidad de sus expresiones culturales.

Pero en esa misma posguerra, cuando por fin parecía haberse llegado a un acuerdo en esa perspectiva y los colonialismos iban cayendo uno tras otro, un nuevo fenómeno vino a modificar en la práctica los logros de tolerancia y respeto adquiridos por las naciones después del horror de dos guerras mundiales y dos bombas atómicas particularmente ejemplificadoras sobre el probable destino de la humanidad. En efecto, el comienzo de la era de las comunicaciones y la construcción de un espacio informativo compartido –aunque no en igualdad de posibilidades– por todos los pueblos del mundo, puso en marcha la nueva época que más tarde fue definida como la era de la globalización o mundialización.

Ambos fenómenos –la era de las comunicaciones y la globalización de los mercados– tuvieron una influencia decisiva en la vida cultural de todas las sociedades, sólo comparable a las guerras religiosas europeas de la Edad Media y el Renacimiento, o al encuentro de civilizaciones con el descubrimiento de América por los europeos.

Las naciones europeas surgieron junto a la modernidad renacentista en oposición al viejo mundo musulmán, africano, del Medio y Cercano Oriente. Sus sistemas organizativos, su relación del comercio con la guerra y con la religión, su idea de la ciencia y la razón constituyeron un todo relativamente homogéneo y compartido que les permitió en tres siglos apoderarse de una buena parte del planeta y establecer relaciones sostenidas con los ámbitos más lejanos del *Mare Nostrum*. En esta aventura expansiva y colonial, la religión, la lengua y la cultura marcharon junto a la espada y el galeón y establecieron cabezas de puente entre los pueblos más diversos de la tierra, a veces rendidos y sojuzgados, como los americanos o africanos, otras veces seducidos y presionados, como los pueblos de oriente, pero todos ellos destinatarios de un esfuerzo de convicción total por parte de la cultura y las instituciones europeas. Cuando terminó este proceso, para la época victoriana, ya las naciones europeas habían consolidado culturas y lenguas nacionales suficientemente sólidas como para considerarse en condiciones de representar el modelo indubitable de ser ante el mundo.

Por esa razón, los valores del idealismo alemán brindaron un soporte ideológico eficaz a ese proyecto de expansión de las naciones europeas hacia un mundo que vio, en poco tiempo, sus dioses sustituidos por otras deidades; sus culturas despreciadas en aras de un pensamiento único, el del progreso indefinido; sus expresiones artísticas postergadas o anuladas por un modelo externo y vigoroso, impositivo y autosuficiente: la cultura greco-latina, la modernidad europea.

Cuando André Malraux habla de su «museo imaginario», dice que «alguna vez» habrá que poner a la *Gioconda* junto a una escultura del Benín. Pero mientras fue todopoderoso ministro de cultura de la Francia del General De Gaulle, no mezcló el Louvre con el Museo del Hombre, ni con el de arte oriental el museo Guimet.

Nuestras urnas funerarias calchaquíes o las bellísimas «suplicantes» catamarqueñas se exponen de ordinario en el Museo de Arqueología, no en el de Bellas Artes. Es decir que, a pesar de los 40 millones de muertos de las

guerras civiles europeas del siglo XX, al decir de Hobsbawm, a pesar del Holocausto, a pesar del fin de los imperios y la descolonización, el modelo cultural que surge del idealismo alemán y da forma a la concepción de las culturas nacionales había sobrevivido a todos los ataques con hidalguía, hasta que comenzó a ser minado por la acción de la era global.

¿Existe una música argentina?

La larga digresión previa no hace más que volver a plantear el tema de las culturas nacionales en el siglo XXI, cuando la unidad de discursos parece acelerarse día a día a partir del control tecnológico de los pocos centros de producción y distribución de información de todo tipo y especie.

Si nos atuviéramos a la famosa predicción de Juan Domingo Perón, no tendríamos menos que aceptar que su vaticinio de que en el siglo XXI llegaba la era de los continentalismos tuvo un acierto casi total. Esas unidades territoriales fragmentadas, las naciones, creadas en un tiempo en que pareció la mejor manera de estar en ese mundo de la época, parecerían ser inviables en una era de mayor concentración de poder y mayor capacidad de intervencionalidad.

Sin embargo, este proceso no ha sido homogéneo sino que presenta fisuras. Al mismo tiempo que se asistió a la pulverización del territorio africano en decenas de nuevas naciones creadas por la perversa previsión de los colonizadores, también hemos sido asombrados testigos del renacimiento de movimientos unificadores como el Islam, o de fenómenos culturales de distinción cultural o religiosa como los ocurridos tras el desmembramiento de la Unión Soviética. Como si esto fuera poco, y para escándalo de quienes tanto lucharon contra ella, los españoles optaron por volver a la monarquía tras la República y tras 40 años de dictadura franquista.

Por consiguiente, hay que pensar que todavía pasará un tiempo antes de que se construyan nuevos conjuntos homogéneos de valores que organicen la vida de las sociedades que no quieren perder sus identidades. La voluntad

hegemónica de la cultura norteamericana contemporánea no alcanza a imponerse, afortunadamente, a la voluntad de ser de los pueblos, como puede actualmente observarse en el proceso que atraviesa la sociedad boliviana. Hay nuevas unidades políticas que aspiran a convertirse en culturales, como la Unión Europea o el Mercosur, pero todavía tomará tiempo ver los resultados de este esfuerzo destinado a superar los límites inventados a fuerza de guerras y fronteras. Si el lector tiene alguna duda al respecto, lo invito a que visite los museos históricos de nuestras naciones. En ellos encontrará únicamente los testimonios de las guerras y luchas que nos enfrentaron con nuestros vecinos a lo largo de la historia. Son la evocación de todos los episodios que nos separaron, y nada de lo permanente que nos une, como sin duda lo son las manifestaciones culturales.

¿Cómo se elaboró esta identidad? ¿De qué manera contribuyó la música a cimentarla?

La Junta de Mayo tuvo una visión clarísima de la necesidad de diferenciarse de la potencia metropolitana, pero nunca se propuso hacer un recorte con los otros vecinos, a quienes veía como miembros de una unidad cultural y territorial preexistente: las Provincias Unidas del Sur. La traducción del texto de la independencia a las lenguas indígenas principales –quechua, aymara, guaraní– habla bien a las claras de este respeto por la diversidad, de la creencia de que la nueva nación americana estaba integrada por todos. Fueron necesarias décadas de guerras propiciadas por las potencias extranjeras que buscaban sustituir a España para levantar fronteras externas e internas, para recortar una historia compartida y convertirla en fragmentos de un relato grotescamente separado.

Si hablamos de música, basta un día ponerse a escuchar los himnos nacionales de los países americanos. Aquí no hubo confianza en la tradición musical previa, y se apeló a la importación. Encargados más o menos para la misma época a autores italianos o españoles residentes o viajeros, todos comparten una identidad: son absolutamente europeos y representan un período, y se identifican con el músico estelar de la época, el que figura en bronce

en el exterior de la Ópera de París: Giacomo Rossini. Hasta el himno brasileño, que tiene como particularidad haber sido compuesto por su emperador ilustrado, Pedro II, tiene ese aire inconfundible que lo emparenta con sus hermanos latinoamericanos. ¡Pero para mal!

El momento siguiente en que el Estado argentino tomó en sus manos definir una identidad nacional coincide con un movimiento europeo, el de los nacionalismos musicales, que ponen en marcha pueblos en lucha por su libertad, como los polacos, sojuzgados por los rusos, o por los españoles, buscando un lugar bajo el sol de la *belle époque* europea. En aras de conseguir una identificación diferenciadora de las grandes corrientes musicales hegemónicas –la alemana, la francesa, la italiana–, los estados promueven el buceo en las tradiciones populares –el concepto de Lessing–, las danzas, las canciones, que tienen rasgos primitivos y diferenciales con respecto a las músicas de moda. Esta búsqueda se hunde hasta en las nuevas tradiciones populares urbanas, como el vals vienés y la polka, que van a recorrer el mundo pero también van a alimentar la ópera, la opereta, el repertorio de concierto.

La generación del Centenario se planteó esta necesidad de fijar una nueva identidad frente al mundo. Duplicada su población por el aluvión inmigratorio, debilitadas muchas instituciones sociales que habían sido protagónicas en el apoyo a las artes, como la Iglesia católica, la Argentina del Centenario quiso reafirmarse a partir del modelo romántico del gaucho pampeano, vinculado directamente al lugar que generaba toda la riqueza del país en el nuevo siglo: el granero del mundo. Ya había quedado atrás el «no me ahorre sangre de gauchos» de Sarmiento, el poema de denuncia de Hernández, la expresión social del circo criollo de los Podestá. Ahora se trataba de promover el modelo de ese gaucho bonaerense y de su nostálgico cancionero y sus géneros guitarrísticos y poéticos: la cifra, el estilo, la milonga.

Gardel nace como gaucho y deviene porteño, pasando por «nene bien». Los payadores, los dúos folclóricos y la poesía de tradición pampeana cubren todo el panorama de la música argentina del momento. Van a tener que pasar más de dos décadas para que las otras músicas regionales, la

norteña, la paraguaya y la del litoral, la cuyana, ingresen al escenario nacional, primero de la mano de los gobiernos de la década del 40, luego promovidos por el primer peronismo, como expresión del ingreso de esos «cabecitas negras» y su expresión cultural a la vida nacional.

Hay que recordar que, en una primera etapa, Gardel competía con Ignacio Corsini, «tenorino» de la época, poseedor de una bella voz y refinada expresión. Fue una elección del gran Carlitos definir un estilo innovador, una manera de la nueva música de la ciudad que era ahora de todo el país y del mundo, y que se enraizaba profundamente en la manera de cantar de los cantores populares criollos, de Betinotti, los payadores, nuestros decimistas.

La radio y el cine serán los mayores difusores de estos nuevos modelos que conformarán la identidad cultural de los argentinos. La primera película sonora es *Tango* de Moglia Barth. De ahí en adelante el cinematógrafo va a ser el gran vehículo para la difusión nacional, iberoamericana y mundial de ese nuevo género que se instaló en todo el mundo. El 50% de las películas argentinas emplea el tango como música incidental o incluye directamente interpretaciones filmadas de los grandes solistas, de las orquestas, del baile. Mientras tanto, la radio contribuirá a la construcción de una segunda dimensión de la identidad nacional, la tradición rural que va expresar las distintas culturas regionales argentinas.

Estos dos repertorios, el urbano y el rural, continuarán a lo largo del siglo XX, con diversas alternativas, períodos de gloria y épocas sombrías, con ayuda o sin ayuda del Estado o las empresas, a pesar de la competencia despiadada de las industrias culturales europeas y norteamericanas, a pesar de la periódica locura de quienes se hacen cargo temporariamente de los gobiernos nacionales. Primero será la condena de la Iglesia (¡del Papa!) al baile del tango. Luego la descalificación permanente como género de lupanar o rufianesco. (Curiosamente, la condena moral, no artística, que acompañó el tango en sus primeras expresiones, es casi idéntica a la suscitada en distintos medios y sectores de opinión con respecto a la denominada «cumbia villera»: que promueve el robo y la drogadicción, que es de marginales, que

no tiene valor artístico ninguno, que sus intérpretes son ellos mismos marginales de la sociedad ...).

Durante la dictadura militar del 76 habrá un interventor de la radiodifusión que prohibirá las versiones de Gardel con sus guitarristas por considerar que eran malos músicos. Borges se pronunciará contra la sensiblería de las letras del tango y preferirá la dignidad de la milonga campera...

Por otra parte, las músicas regionales nunca dejaron de sufrir los embates de quienes las criticaban por simples o primitivas desde el observatorio de la música de concierto, desde el jazz, desde el pop.

Ignorando los ataques, perdonando olvidos, resurgiendo como ave fénix a todos los presagios de desaparición, la identidad musical argentina, bifronte y victoriosa, logró superar los escollos del desarrollo tecnológico, la competencia desleal, la falta de apoyo de instituciones, periodistas y gobiernos, y hoy se manifiesta con vigor en diversas vetas expresivas, revitalizada por la incorporación de las nuevas generaciones que se han incorporado para retomar la tarea. ¡Hasta la danza se recuperó, cuando en los 80 se había decretado su fallecimiento por causas naturales!

A pesar de que los argentinos prefieren definirse de una manera distintiva por su inteligencia (afectiva, como se clasifica ahora, pero inteligencia al fin), es muy probable que no sea la literatura, ni las artes visuales, ni la arquitectura las que identifiquen más a la cultura argentina. Es posiblemente la música el elemento más ligado a la definición de una identidad cultural nacional. Y así lo reconocen los argentinos, que hacen de su práctica o del consumo una de sus actividades preferidas, muy por encima de otros intereses. Quizás se dispute con el fútbol, otra pasión nacional, pero eso ya sería motivo de otra reflexión.

Litto Nebbia

Un Despertar.¹

Música & Cultura en Argentina

Félix Francisco *Litto* Nebbia

Nació en Rosario en 1948. Hijo de padres músicos, aprendió guitarra y piano y comenzó a escribir sus primeras canciones a los doce años. Entre 1963 y 1965 integró Los Gatos Salvajes, agrupación pionera del rock cantado en castellano, y en 1967 reapareció con los mucho más evolucionados Los Gatos, con quienes alcanzó un reconocimiento masivo, nacional e internacional. Tras la disolución del grupo en 1970, comenzó una carrera solista que progresivamente fue ampliando su perspectiva musical, particularmente en dirección al tango, el folclore argentino y las expresiones de raíz jazzística, pero sin soslayar ningún género ni estilo. Más allá de estos cambios, y pese a lo variado de sus incursiones, mantiene intacta su personalidad como autor e intérprete, que lo hace inmediatamente reconocible, tanto hoy como en sus comienzos. Su prolífica producción, alrededor de 1.000 obras, lo ha hecho merecedor, entre otras muchas distinciones, del Premio SADAIC al Mejor Autor y Compositor de Música Popular; el Premio Konex al Mejor Autor de Música Popular y el Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes. En 1992 fue declarado Ciudadano Ilustre de su ciudad natal y, diez años más tarde, de la ciudad de Buenos Aires.

¹ Fragmentos del futuro libro *Una Celebración del Rock Argentino. Primera Generación 1965-72.*

Cuando yo era adolescente ya comenzaba el *desprestigio* del tango entre la juventud.

Se divulgaba que era una música para *viejos*, antigua, y que en nada representaba a la juventud del momento.

En parte, ésta había sido una decisión tomada por un mexicano que, en ese tiempo, fungía como director del legendario sello discográfico RCA Víctor en nuestro país.

Este *messenger* ejecutivo llegó con las ideas frescas de lo que era el mercado estadounidense para la juventud de USA.

Por eso su apuesta comercial era para lo que se denominaba El Club del Clan.

Así, de la noche a la mañana, las orquestas de tango comenzaron a desarmarse, y empezó a ser difícil que un artista de tango grabara un disco con naturalidad.

Muchos tangueros, *heridos* por el furor de la música juvenil, pero más que nada, casi abandonados, sin poder grabar, sin lugares donde tocar, sin difusión... (¿a qué me hace acordar todo esto?), creían que los jóvenes éramos su enemigo.

Lo de El Club del Clan era puro *business*, nada representativo de nuestra idiosincrasia, y había sido desarrollado con la vieja idea comercial de que si funciona allá, debiera funcionar aquí.

Por supuesto que hacía falta una nueva música que se dirigiera a tiempo reloj con las nuevas generaciones, una música finalmente que nos hablara en nuestro propio idioma.

Esa música nos tocó, por destino y convicción, escribirla a nosotros.

Pero jamás vimos al tango como un *enemigo*.

La gente que manejaba el *business* y una parte del periodismo eran los que se ocupaban de ensalzar esta hipócrita versión.

Recuerdo que me invitaron a una mesa redonda organizada por la revista *Gente*. Esto ocurrió durante 1968. Habían invitado a músicos tangueros y a gran parte de nosotros, los nuevos roqueros o, como mal informados decían los tangueros, los de la «nueva ola».

El lugar de encuentro fue la mítica boíte Mau Mau de Barrio Norte.

Fue un desastre total porque los periodistas moderadores preguntaban todo con doble intención, justamente para que ambos géneros nos enfrentáramos.

Yo, que recién disfrutaba el éxito de Los Gatos y ya era loco por todo tipo de música de calidad, como Jobim o Troilo o Ray Charles, me sentí con mucha bronca, me parecía una injusticia que se diera un enfrentamiento súper banal que sólo serviría para el amarillismo de la revista.

Así es que comencé a decir mi verdad y a gritarle a medio mundo, para terminar insultando a todos y escapándome.

Lógicamente, a la semana apareció la revista con la nota.

La titulaban «Tango versus Beat», y había un recuadro con mi foto donde me consideraban un «rebelle» y antisocial.

Qué hijos de puta, ¿verdad? (risas).

De ahí en más estuve prohibido en esa publicación durante varios años, codificado como «persona non grata».

Recién 32 años más tarde, fui elegido entre otros como «Personaje del Siglo» y aparecí en su portada. Gracias.

Así como gran parte del periodismo a lo largo del tiempo ha coincidido encontrando similitudes entre la generación del tango del 40-50 y la del inicio del rock argentino, debemos notar que también coinciden ambos géneros en los avatares sociales con que se han enfrentado periódicamente.

Las coincidencias están para mí en cuanto a la adversidad social.

En sus comienzos, tanto el tango como el rock argentino han sido gestas

musicales rechazadas por parte de la sociedad.

Distorsionadas, calumniadas, perseguidas hasta el hartazgo.

El tango era acusado de «mal vivir», mientras que el rock era calumniado como «extranjerizante».

Llama poderosamente la atención que en nuestro país, cuando aparece musicalmente algo masivo con verdadera representatividad popular y alta calidad intelectual en sus letras, siempre es difamado o tardío en ser reconocido. (¿Piazzolla?).

Pero hoy pareciera que aquel rock argentino del comienzo, el que fue prohibido, subestimado, acusado de foráneo y no sé de cuántas idioteces más, ya no es representativo de la escena roquera actual.

Primero que nada porque no encontramos seguidores exponentes que se asemejen al riesgo musical que represente lo que ayer se hacía.

Hoy por hoy, la mayoría de las bandas sólo piensan en cuántos discos venden. Es más aún, sus apoderados ni siquiera los llaman artistas sino «productos», como si fueran jabón para lavar.

Este tipo de situación, la veo como el *karma* de Argentina.

Siempre que nuestro hermoso país está por lograr un gran paso hacia adelante o parece que va a darse una unión indestructible, algo lo quiebra y empezamos a foja cero.

Cierto es que Argentina renace como ave fénix, pero, de alguna manera, vive acostumbrada a los sobresaltos.

Si no son militares que enloquecen, son políticos corruptos.

Si no es el megacanje, es el riesgo país.

Si no es el «corralito», es la inseguridad, y si antes era la izquierda, ¿qué puede ser hoy? (risas).

No vamos a tratar de descubrir quién es el responsable de que nos pasen estas cosas.

Dejaremos ese tema de investigación a periodistas o especialistas políticos, aunque veo muy difícil que diversos opinadores puedan ponerse de acuerdo en señalar una responsabilidad.

A veces por ignorancia, otras por intereses creados, y también por el simple motivo de existir varios puntos de vista.

Sin embargo, quienes sea que desean que este hermoso país pierda fuerza en su identidad cultural, tienen UN solo punto de vista.

Lo cual significa que, de alguna manera, están unidos.

Permanezcan tranquilos que no me trago la zanahoria del rock creyendo que nos están colonizando.

Tampoco se me cruzó por la cabeza que si no pagábamos la mitológica deuda externa podían invadirnos los marines de EE.UU.

No necesito vestirme de gaucho, ni siquiera ponerme la escarapela todo el año para estar convencido y orgulloso de que soy argentino.

Quiero decir, aunque ya no fumo, no necesito sentarme en la zona de NO fumadores.

Vuelvo a la música, para no desviarme, ya que me propuse escribir un artículo sobre música & cultura en Argentina.

Son numerosas las razones por las cuales a nuestro país le cuesta reafirmar su identidad.

Personalidad, estilo, capacidad, originalidad, le sobran al argentino.

Para hacer el Bien y también el Mal.

Pero no somos realmente conscientes de lo que poseemos como valor cultural.

Por eso muchas veces sucede que recién lo aceptamos definitivamente y con orgullo, cuando dan el OK desde afuera.

Porque vivimos mirando hacia afuera.

Creemos que todo es mejor allá, afuera, como si ese *afuera* fuera otro planeta.

Que son mejores los cigarrillos, las calles más limpias, los trenes, aviones, ropa, el whisky, todo, o casi todo.

(Cierta vez un joven pianista argentino me dijo: «(...) qué placer es ver las partituras de canciones escritas por artistas 'yanquis' como Stephen Bishop, Paul Williams o Elton John (...) aparece allí una armonía y estética que aquí no hay»).

«Tontos habrá siempre» sería un buen título para una canción, ¿verdad?

Y es verdad, en todos lados algunas cosas son mejores, y otras peores, pero también están las de aquí que son mejores a las del «otro planeta».

No estoy generalizando, hay de todo en el mundo, pero se me cruza la imagen de aquel típico argentino que te convidaba un cigarrillo, y si vos decías «ahora no quiero», te contestaba «mirá que son importados...».

O el que te convidaba a cenar, y al terminar la comida le decía a la mujer, «querida, por qué no nos convidas un whiskicito de ese Etiqueta Negra que tenemos guardado».

Pero también se me vienen a la cabeza Enrique Cadícamo, Homero y Virgilio Expósito, Roberto Polaco Goyeneche, Héctor Chupita Stamponi, Antonio Agri, Carlos García, Domingo Cura, Cuchi Leguizamón, Astor Piazzolla, Enrique Mono Villegas, Rodolfo Alchourron y Fontanarrosa, que son argentinos, orgullo y ejemplo de esta tierra.

Ya sabemos por qué se llama adolescencia, porque «adolece de...». Nuestro país adolescente, avanza de a poco pero necesita YA el **despertar**.

Ese despertar que, por ejemplo cuando el adolescente pega un estirón y madura, se le nota un cambio realmente profundo.

El mismo despertar que una persona que ha sido vapuleada moralmente, un día despierta y da vuelta todo.

El despertar del crecimiento, del que dice hasta aquí se llegó.

Ese sentido de libertad y poder decisivo que permite que uno diga: desde los siguientes 5 minutos soy otra persona.

Bastante *adormilada* está la población ya con las porquerías que le entregan los medios de comunicación.

La televisión que ya no tiene remedio y justamente enferma.

La radio que, exceptuando rarísimas excepciones, propaga manojos de palabras que simplemente salen porque es gratis hacerlo, y encima a los que hablan les pagan (risas).

Somos una especie de país que vive en la otra dimensión, realmente.

Lo mejor nuestro, para nosotros no tiene valor.

Lo peor de lo otros, es nuestro fetiche (ja, ja, ja...).

Y, por favor, no me estoy riendo de nadie, solo estoy sonriendo.

Cómo somos, ¿eh?

Es cierto que desde el retorno a la democracia, le han destrozado la cabeza a la gente de alguna manera.

Que la inflación, que la pavada.

También que hay más droga y violencia.

Más ambición por el dinero, menos trabajo y más banalidad general.

Pero bueno, no hay que asustarse ni aflojar.

En EE.UU. van los soldaditos a la guerra.

Aquí no hay guerra, pero hay que pelearla.

Lo más hortera (¿grasa?) de España aquí llena Luna Parks.

Los *rockers* que ya se han retirado en USA, aquí son vanagloriados.

Pero... qué país raro este, ¿no?

Argentina es donde mayor suceso ha tenido la filmografía de Ingmar Bergman, Fellini y hasta hoy día, Woody Allen.

Pero Carlos Gardel se tuvo que ir rajando, después que en el legendario cine Metro de la calle Cerrito lo fueron a escuchar 65 tipos...ja, ja... (¿más risas?).

Para nada. Sigo sonriendo.

Para sintetizar.

Quiero lograr captar la atención de aquél que no sabe nada de lo que se



hizo en Argentina (y se hace).

De todo aquél que piensa que la Argentina es sólo Menem, Sofovich y Tinelli.

De aquél que ya no cree en casi nada porque ha sido bombardeado por los medios y los políticos corruptos y los chantas y los bancos y los vampiros al servicio de los poderosos..., para que pueda darse cuenta y tenga ganas de **despertar**.

Cuando uso el término DESPERTAR, sólo me refiero a la simple acción de despertar.

Muchas veces uno duerme y tiene sueños.

Esos sueños no arreglan nada quizá, no predicen ningún éxito, y la mayoría de las veces ni se los recuerda en la mañana.

Pero esta oportunidad del despertar es increíble.

Es empezar de nuevo, volver a creer, a vivir, otro día más, ¿y qué importa quién te haya traicionado si podés despertar?

Tampoco interesa cuánto te hayas equivocado si podés despertar.

Lo más terrible sería NO despertar jamás.

Valga decir, seguir equivocándose.

Una manera de comprender esto naturalmente es agradeciendo el día cuando uno despierta.

¿O acaso alguien se cree que despierta porque lo ha decidido absolutamente?

Una manera de despertar en la Argentina es sentirse orgulloso de haber nacido aquí y disfrutar de todo lo que tenemos culturalmente.

Ésta es la única manera posible que tenemos para lograr algún cambio profundo en lo que NO nos gusta de nosotros.

Francisco José Pestanha

La generación décima. Arte, cultura e identidad nacional

Francisco José Pestanha

Abogado, ensayista, profesor de Derecho a la Información (Carrera Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA). Director académico del Taller para el Pensamiento Nacional y de la página www.pensamientonacional.com.ar. Investigador del Instituto para el Modelo Argentino (IMA). Coautor del Plan de Ordenamiento Ambiental para la Ciudad de Buenos Aires y de la Guía ecológica, ambos publicados por la Editorial Fundación Trabajadores de Edificios de la República Argentina; de 33 de mano (compilador Jorge Argüello) y de la Colección Para salir del Infierno (compilador Víctor Santa María). Autor de más de 100 ensayos sobre sociología y pensamiento nacional.

El pueblo auténtico es una unidad de destino prospectiva, dinámica, deviniente en pos de estructuras que lo interpreten y le dan forma consistente de comunidad histórica, de fines claramente marcados y de medios excogitados con acierto. El pueblo cuando existe políticamente de verdad, es siempre la evolución o la revolución económica, social y política y así crea sus propias estructuras, dentro de las que ha de encauzar su vida y sus realizaciones.

Carlos Astrada

Definamos el arte como destreza, reproducción de cosas, construcción de formas, expresión de experiencias, de creatividad y de sentimientos; lo cierto es, entonces, que en toda comunidad encontramos cuantiosas y diversas manifestaciones bien parecidas a la actividad artística. Cabe en primer término establecer una diferencia entre este concepto y el de cultura, entendiendo a esta última como el conjunto de prácticas humanas, económicas, políticas, científicas, jurídicas, religiosas, discursivas, comunicativas y sociales y como los valores y significados que los integrantes de una comunidad atribuyen a esas prácticas. También puede ser vista como el conjunto de producciones materiales (objetos) y no materiales (signos, significados, normas, creencias y valores) de una sociedad determinada.

Me propongo en este brevísimo ensayo mostrar la relación existente entre las manifestaciones artísticas y culturales de las primeras décadas del siglo pasado y los acontecimientos políticos acaecidos en nuestro país a mediados de la década de 1950. Intentaré, además y muy sucintamente, establecer una relación entre las manifestaciones artísticas y culturales y el aún controvertido fenómeno de la identidad colectiva argentina.

Demás está aclarar que el espacio asignado para este trabajo me impide profundizar sobre algunos tópicos que merecerían un abordaje más riguroso; aun conciente de tales limitaciones, voy a intentar formular una hipótesis que espero contribuya a enriquecer el debate afortunadamente reabierto en nuestro país.

Un puntapié inicial en este intento me lo proporcionó el escasamente difundido trabajo de Juan W. Wally¹ «Generación de 1940, Grandeza y frustración», y que hoy sólo puede hallarse en algunas páginas de Internet.

En dicho trabajo Wally analiza meticulosamente la labor artístico-cultural de una generación que define como «la generación argentina de 1940», es decir, la de los nacidos entre 1888 y 1902. Según el autor, dicha progenie «(...) fue la de mayores riquezas individuales de nuestra historia»; sosteniendo, además, que «(...) a partir de 1940, y muy especialmente en 1943, se advierte el decidido **protagonismo histórico y el pase a primer plano de la generación décima de la historia argentina**, de acuerdo a la cronología propuesta por Jaime Perriau, inspirado en el pensamiento de José Ortega y Gasset. La generación décima (...) tiene su etapa de formación entre 1910 y 1925 (...) de gestación entre 1925 y 1940 y de gestión entre 1940 y 1955».²

Entre las características que el ensayista destaca en la generación décima, encuentro dos que resultan particularmente significativas para el presente análisis:

I. Revolución estética

En el campo literario, surge una corriente que produjo diversas publicaciones entre las que sobresale *Martín Fierro*, órgano de difusión que constituye la «(...) expresión de un vigoroso y pluralista movimiento cultural generacional, con el vanguardismo literario de Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Oliverio Girondo, Ernesto Palacio, Eduardo González Lanuza, Conrado Nalé Roxlo, Francisco Luis Bernárdez, entre otros».³ Scalabrini Ortiz, Armando y Enrique Santos Discépolo tendrán afinidades con esa publicación. Coexistentemente con este círculo, se forma otro grupo que reunirá a socialistas, comunistas y anarquistas, entre ellos Álvaro Yunque, Elías Castelnovo, Roberto Arlt, Nico-

¹ Juan W. Wally, «Generación de 1940, Grandeza y frustración», en www.pensamientonacional.com.ar

² Juan W. Wally, *op. cit.* Ver Jaime Perriau, *Las Generaciones Argentinas*, Buenos Aires, EUDEBA, 1970.

³ *Ibid.*

lás Olivari, Armando Cascella, Enrique González Tuñón, que «(...) expresará la revolución política, aunque a través de formas tradicionales (realismo, naturalismo)». Imperdonable sería no incluir, en esta línea, el vanguardismo pictórico de Emilio Pettoruti y Xul Solar.

Más allá de la polémica desatada sobre la existencia real de ambos grupos, lo cierto es que el conjunto de la producción artística de la época, como veremos más adelante, generará «(...) una ruptura con las formas consagradas, a partir de una `nueva sensibilidad´».⁴

II. Nacionalismo y cultura

En sintonía con lo expuesto precedentemente, se observa que durante el período bajo análisis se produce «(...) una revalorización de la cultura hispano criolla –ya iniciada principalmente por Manuel Gálvez y Ricardo Rojas–, y más concretamente a partir del rescate del prototipo gaucho del *Martín Fierro* por Leopoldo Lugones».⁵ Debe tenerse en cuenta que los tres escritores mencionados anteriormente pertenecen a una generación anterior.

Por su parte, Raúl Scalabrini Ortiz y Arturo Jauretche probarán fehacientemente que nuestra dependencia económica está estrecha y sólidamente imbricada con nuestra dependencia cultural. El «espíritu de la tierra» del que habla Scalabrini, así como el mito gaucho de Carlos Astrada, y la original revalorización del *Martín Fierro* de Leopoldo Marechal, son para Wally «(...) jalones literarios que marcan una actitud vital generacional frente a la tradicional `anglofilia´ y `francofilia´ de las clases dirigentes tradicionales».⁶ A todo ello se sumarán

Las denuncias del imperialismo y la oligarquía vernácula de los hermanos Rodolfo y Julio Irazusta, Ernesto Palacio, Raúl Scalabrini Ortiz, Arturo

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

Jauretche, Ramón Doll, Diego Luis Molinari y José Luis Torres, entre otros, así como el movimiento del revisionismo histórico que tiene como adalides a los ya mencionados hermanos Irazusta y Ernesto Palacio (...); el Instituto de Investigaciones Históricas Juan Manuel de Rosas será fundado en 1938.⁷

La revolución estética y el nacionalismo cultural se expresarán por medio de una innumerable cantidad de artistas y autores, en todos los campos del quehacer estético-cultural. En este sentido resulta emblemático mencionar en este ensayo, ya que sería imposible hacer honor a todos los que se lo hubieran merecido, «Los bellos paisajes de La Boca de Benito Quinquela Martín y los motivos camperos de las caricaturas de Florencio Molina Campos»⁸ que conectarán la belleza visual con el sentimiento popular. Esta *nueva sensibilidad de minorías y mayorías* se verá reflejada, también, en el desarrollo de la música popular argentina:

(...) la mención de Carlos Gardel, Ignacio Corsini, Agustín Magaldi, Azucena Maizani, Rosita Quiroga, Esteban Celedonio Flores, Francisco Canaro, Pascual Contursi, Enrique Cadícamo, Enrique Santos Discépolo, entre tantos otros, nos exime de mayores comentarios. El teatro nacional tuvo a Armando Discépolo, Alberto Vacarezza, Samuel Eichelbaum, Luis Arata, entre otros destacados cultores. Juan Alfonso Carrizo y Carlos Vega hurgarán en las raíces de nuestro folklore. Carlos Gilardi, Luis Gianneo y Juan José Castro seguirán la línea de las dos generaciones anteriores en la expresión del llamado «nacionalismo musical».⁹

Sin perjuicio de lo dificultoso que se torna establecer una categorización

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

en materia generacional, y reconociendo además las actitudes antagónicas que asumieron los integrantes de esta progenie respecto del fenómeno peronista, lo cierto es que el trabajo de Wally demuestra que desde los albores del siglo pasado comenzó a gestarse un movimiento estético-cultural profundamente revolucionario, que –tal es la hipótesis central de este ensayo– *tendrá profundas incidencias en el campo de lo político*.

Para poder comprender acabadamente este fenómeno debemos, en primera instancia, despojarnos de aquella visión escolarizada de la historia que suele vincular el protagonismo a las capacidades o cualidades congénitas de ciertos individuos a los que se les asigna calidad de prócer, pero también debemos dejar de lado aquellas perspectivas que se concentran exclusivamente en las clases sociales, adjudicándoles propiedades determinantes y excluyentes en la dinámica histórica. Entiendo que ambas posiciones empobrecen la interpretación y la comprensión, en profundidad, de la historia de nuestro país; en particular, la de los acontecimientos políticos y sociales acaecidos a mediados del siglo pasado.

Desde mi perspectiva, pero con una profunda y desapasionada lectura de la obra de esa generación, de sus coincidencias y disidencias y de sus expectativas, adhiero a la hipótesis de que *su influencia resultó decisiva para los acontecimientos sociales y políticos que acontecieron a mitad del siglo pasado*, y nos estamos refiriendo al surgimiento del peronismo.

De esta manera, resulta que *una revolución estético-cultural* precede a la *revolución política*, a la vez que le otorga sentido mediante la labor interpretativa de ese *proto-peronismo constituido por F.O.R.J.A (Fuerza de Orientación Radical para la Joven Argentina)*

Sobre la identidad nacional

Ahondando con mayor profundidad en nuestro análisis, surge un aspecto que atraviesa y caracteriza toda la producción artístico-cultural de la generación décima: la cuestión de la identidad nacional.

El vocablo identidad suele utilizarse para designar la relación existente entre dos o más entidades o conceptos que, siendo diferentes en algunos aspectos, se asemejan en otros. También se suele echar mano a este término para referirse a las cualidades que indican «lo que es específico de un ser» o de un «modo de ser». La identidad de cada ser humano se va configurando a partir de un proceso de individuación-socialización, en el que aspectos psicofisiológicos, socio-culturales e históricos interactúan entre sí, pero condicionados por un determinado medio familiar y contexto ecológico propios y específicos para cada individuo. En tanto proceso histórico, la identidad nunca está integralmente definida ni resulta definitiva, ya que va mutando con el devenir del tiempo y, a la vez, consolidándose en sus aspectos distintivos y diferenciadores.

Cabría interrogarse, entonces, si ciertos *caracteres* del proceso identitario que se manifiestan en el nivel individual pueden extrapolarse en el nivel colectivo y, de ser así, si se puede establecer una relación entre dicho proceso y el de la construcción de la nacionalidad. Mientras algunas escuelas y corrientes del pensamiento niegan la existencia de este fenómeno, otras le restan importancia y otras tantas lo ubican en el campo de la superestructuralidad opresiva.

Me ubico entre aquellos que *legitiman la existencia y la potencialidad del fenómeno identitario colectivo*, y adhiero a la tesis que postula que *no hay nacionalidad sin identidad*. Naturalmente, no comparto los supuestos de quienes vinculan la nacionalidad con la homogeneidad étnico-racial.

Entiendo la nacionalidad como un proceso en el que los miembros de una comunidad *participan de una construcción en común de su identidad*. Construcción que implica compartir, entre otras dimensiones, un pasado común, valores esenciales, la lengua, las costumbres, los códigos de conducta, la memoria de lo ocurrido y vivido. En otras palabras, podría decirse que la identidad de una comunidad «(...) mantiene la memoria, el recuerdo, el

¹⁰ Raúl Araki, «Una valoración de la formación de la identidad colectiva de los Nikkei en Perú», en www.janm.org

pasado (...) las expectativas y perspectivas del futuro».¹⁰

Ya Scalabrini Ortiz en su obra «Yrigoyen y Perón» observaba con nitidez el fenómeno de la identidad colectiva y le asignaba una virtualidad crucial. En momentos en que Europa construía modelos nacionales basados en la homogeneidad, Scalabrini describía la heterogeneidad constitutiva de nuestra Iberoamérica, advirtiendo que, en la amalgama de los aportes humanos que recibió nuestra patria, estaba cifrada la esperanza para la Argentina del futuro, porque así como «(...) el producto de procreaciones sucesivas de seres idénticos (monógenos) tiende a conformar a seres especializados en que las cualidades no fundamentales se relajan hasta desaparecer», en las sociedades **multígenas** como la nuestra, «(...) el ser de orígenes plurales, tiene brechas abiertas hacia todos los horizontes de la comprensión tolerante» y «(...) que en cada dirección de la vida, hay un antecedente que le instruye en una benigna coparticipación de sentimientos. Nada de lo humano le es ajeno».¹¹ Scalabrini, integrante de la generación décima, y además norte ideológico del pensamiento forjista, planteaba de esta forma el fundamento sobre el que debía sustentarse la razón principal de nuestra nacionalidad.

En medio de la bendita convulsión artística motorizada por la progenie en estudio, la filosofía por su parte intentaba explicar este fenómeno y formular sus aportes. No es casual entonces que circulara por todo el pensamiento filosófico de la época la «pregunta por la Argentina», que suponía un *interrogante por su identidad*, no sólo como un *impulso para la búsqueda de una tradición* (en el sentido de indagar en la configuración ontológica de nuestro pasado) e inscribirse en ella, sino como una *delimitación de un universo de pertenencia y de sustento para el futuro*. Desde otro campo, pero en clara sintonía, el recientemente desaparecido Fermín Chavez, nos enseñaba que «Las crisis argentinas son primero ontológicas, después éticas, políticas, epistemológicas, y recién por último, económicas».

¹⁰ «Yrigoyen y Perón, identidad de una línea histórica». (Folleto)

Como bien enseña Gerardo Oviedo¹² ese pensamiento filosófico argentino implicaba «(...) un estado crítico de autorreflexión sobre los destinos emancipatorios de esta nación sudamericana y del continente. Cierta conciencia de sí. Una autorreflexión histórico intelectual, no sólo como un modo de encarar la prosecución de una tradición, sino como práctica para esbozar un horizonte de comprensión sobre nuestras expectativas vitales como mundo cultural y comunidad política». Así, por ejemplo, Coriolano Alberini¹³ citado por Oviedo, advertía que «Los pueblos de vocación ciudadana poseen una manera propia y espontánea de sentir la vida que se corporiza en creencias que llegan a expresar intuitivamente una axiología colectiva». Carlos Astrada, por su parte, mediante los conceptos transcritos en el epígrafe de este trabajo, se expresa de manera similar.

A modo de síntesis, toda la actividad artística, estética e inclusive académica de la época estuvo atravesada *por la cuestión de la identidad colectiva*, y por ende por el de la nacionalidad, y su producción tuvo una notable influencia en el movimiento político que alumbró el 17 de octubre de 1945. El verdadero cauce simbólico generado por esta progenie, más las condiciones materiales de exclusión y el surgimiento de un líder confluyeron allí, en una epopeya que modificó sustancialmente la vida de los argentinos.

Sobre el futuro

Con profunda esperanza observamos en la actualidad el florecimiento de nuevas generaciones que, impulsadas por razones similares a las de aquellos hombres y mujeres, y otras vinculadas a su propia evolución histórica, se encuentran en condiciones de generar un movimiento de alto contenido

¹² Gerardo Oviedo, «Historia Autóctona de las ideas filosóficas y autonomismo intelectual: sobre la herencia del siglo XX», en www.labiblioteca.edu.ar

¹³ Coriolano Alberini, «La cultura filosófica argentina», citado por Gerardo Oviedo en «Historia Autóctona de las ideas filosóficas y autonomismo intelectual: sobre la herencia del siglo XX», en www.labiblioteca.edu.ar

estético y nacional. Me refiero a aquellos compatriotas cuyo nacimiento aconteció aproximadamente entre los años 1970 y 1985.

Resulta así que un enorme conjunto de argentinos se ha volcado hacia diversos ámbitos de la expresión artístico-cultural y su producción se hace cada vez más vasta, diversa y calificada. La cuestión de la identidad colectiva reaparece nuevamente, a partir de un volver la mirada hacia el interior del país, de una nueva revalorización de nuestra identidad cultural, de un análisis desapasionado de la historia reciente y de nuevos criterios estéticos que se han convertido en los pilares sobre los cuales se está afirmando este destacado movimiento.

Para poder observar este fenómeno debemos entender que en materia cultural las manifestaciones identitarias suelen reaparecer en diferentes formas. En este sentido bien vale la enseñanza de Fermín Chávez respecto del espíritu gauchesco. Es parte de nuestra identidad, decía «(...) ni más ni menos. Tenemos que releerla hoy para comprobar cómo su espíritu reaparece en el tango –cuando el gaucho de las orillas urbanas se transforma en el compadrito– pero también en la música joven hecha aquí. El rocanrol retoma la tradición gauchesca ligada a la denuncia social y política, además de las historias de amor, la picardía, el humor ácido y la crítica de la vida cotidiana».

Quiera el país que esa *nueva sensibilidad* que iluminó el espíritu de la generación décima, alumbre el de estas nuevas generaciones, y las impulse a construir un destino nacional más justo y autosuficiente.

Oscar E. Bosetti

Las charlas de *Discepolín*: un caso de periodismo radiofónico cultural

Oscar E. Bosetti

*Investigador e historiador de la Radio Argentina.
Profesor Titular Ordinario en las carreras de Comunicación Social de las Universidades Nacionales de Buenos Aires, Entre Ríos y Quilmes.*

Profesor de Posgrado en la Universidad Nacional de San Martín.

Autor de los libros: Radiofonías. Palabras y Sonidos de Largo Alcance (Buenos Aires, Colihue, 1994); Las tres frecuencias didácticas del dial radiofónico (Buenos Aires, Paidós, 1997) y Las charlas radiofónicas de Discepolín: Un caso de periodismo radiofónico cultural (Prov. de Buenos Aires, Ediciones Chapaleufú, Tandil, 1999).

*Subsecretario de Medios de Comunicación de la Universidad de Buenos Aires (2002-2006)
Director de la Agencia Radiofónica de Comunicación de la Universidad Nacional de Entre Ríos.*

En el campo de la sinuosa historia de la radiofonía argentina, *periodismo y cultura nacional* son menciones que arrastran tradiciones de larga data, amalgaman prácticas pensadas desde discursos particulares e intersectan universos de ideas donde la experiencia externa entra en diálogo polémico con las marcas de lo local. Pero también resulta cierto que, en el actual contexto histórico atravesado por los rigores de la globalización, la transnacionalización y los procesos de alta concentración multimediática, *periodismo radiofónico* y *cultura nacional* son términos insoslayables que han ingresado en un espacio de inquietantes y variados interrogantes acerca del presente y su posible devenir.

Estas breves, panorámicas líneas se remiten a otro corte de época que genéricamente podríamos designar como *el pasado*; o si se prefiere situar con mayor precisión, nos instala en los inicios de la década de 1950. Su objeto de indagaciones lo constituye una serie de Charlas Radiofónicas puestas al aire por **Enrique Santos Discépolo**¹ (27 de marzo de 1901 - 23 de diciembre de 1951), el notable letrista de tangos cuya notoriedad entre los apasionados por la música de la Ciudad de Buenos Aires y el Teatro Nacional le permitió captar la atención de una nueva y más vasta franja de audiencia. Así, a partir del 11 de julio de 1951 y durante 37 noches, al final de cada

¹ **Enrique Santos Discépolo** se formó viendo teatro junto a su hermano Armando y llegó al mundo del tango luego de probar suerte en la dramaturgia y en la actuación teatral y cinematográfica. En sus primeras incursiones como autor de canciones populares (*Bizcochito*, *¡Qué vachaché!*) no le fue bien hasta que, en 1928, Azucena Maizani interpretó *Esta noche me emborracho* y, al poco tiempo, esos versos eran tarareados en diferentes rincones de la Ciudad-Puerto y sus suburbios. Ese mismo año se unió a la española Tania, que se convertiría en una de las mejores intérpretes de sus composiciones y, a su vez, en su entrañable pareja por el resto de sus turbulentos días. Más urbano que Homero Manzi, menos interesado en el universo del malevaje o en las heridas producidas por el amor frustrado, la poética de *Discepolín* principalmente se ocupó del desencanto, de las ilusiones perdidas de la pequeña burguesía porteña; en fin, de los idealismos que habían sido arrasados por la fatal realidad de la Década Infame. Para muchos estudiosos de la canción popular, su composición más universal fue *Cambalache*, que Sofía Bozán estrenó en el Teatro Maipo durante la temporada de 1935. Para el poeta Leónidas Lamborghini, *Cambalache* es «el verdadero Himno Nacional argentino».

jornada de trabajo, la inconfundible voz de **Discepolín** llegó a miles de hogares a las 20:30 –a esa hora exacta del encuentro familiar– constituyéndose para la oposición política al peronismo, en «*el propagandista mimado de la dictadura*».

«**Pienso y digo lo que pienso**» comienza a difundirse en el otoño del 51 hasta las cercanías de las elecciones nacionales del 11 de noviembre de ese año. De estos micro-programas se conservan algunas grabaciones originales y existen, por lo menos, dos ediciones en forma de libro; una con el título ***Mordisquito ja mí no me la vas a contar!*** (Buenos Aires, Realidad Política, 1986) y, la otra, ***¿A mí me la vas a contar. Mordisquito?*** (Rosario, Editorial Fundación Ross, 1985). En ambos textos, sus compiladores –Norberto Galasso y Jorge Torres Roggero, respectivamente– recogen la frase de cierre de cada audición, ya sea en su forma afirmativa o negativa.

La pre-producción, producción y puesta en antena de esos guiones radiofónicos surgen como el resultado de los lineamientos expresados por la política cultural oficial que determinaba una cuota de programas con contenido nacional (folclore, tango, radioteatros, etc.). En tal sentido, el sistema radiofónico funcionaba como una tribuna social, política y cultural del primer gobierno peronista; indudablemente, la radio era el medio de masas por antonomasia y su control era ejercido directamente por el Estado –mediante LRA Radio del Estado– o por administradores cercanos al poder político que conducían las principales emisoras argentinas –LR 1 Radio *El Mundo*, LR 3 Radio *Belgrano* y LR 4 Radio *Splendid* y sus respectivas cadenas de alcance nacional: *La Azul y Blanca de Emisoras Argentinas*, *La Primera Cadena Argentina de Broadcasting* y *La Red Argentina de Emisoras Splendid*–. La participación de **Discepolín** en el ciclo al que nos referimos admite una doble posibilidad de lectura: por un lado, fue la respuesta efectiva a un pedido del propio gobierno nacional, pero, a su vez, representa la decisión voluntaria de un grupo generacional, de clase e incluso individual, de militar activamente en la construcción de una nueva hegemonía político-cultural.

A la luz de estos datos referenciales –y otros que sitúan y explican el proceso de producción y decodificación de una pieza comunicacional– esos textos exudan estrategias enunciativas, argumentativas y expresivas que se imbrican en juego para manufacturar estos contenidos radiofónicos en tanto procesos de semiosis signica. Asimismo, esos breves monólogos dialogizados o soliloquios a un interlocutor ausente llamado **Mordisquito** –ese contrera implacable erigido en el modelo de los antiperonistas de la clase media de esos años– gestan la escritura del acontecimiento en su proceso de constitución con el rumor como elemento integrante.

En la serie «**Pienso y digo lo que pienso**», entonces, se despliegan ciertas señales heterogéneas como los módulos perfectos de un complejo rompecabezas para armar. Allí está presente, por ejemplo, la **refutación** como un singular tipo de argumentación que responde a un repertorio de anteriores, pasadas objeciones y cuyo objetivo final es erosionar las razones del adversario. O la oposición entre el **pasado** cruzado de fracasos, abyección y promesas incumplidas y el **presente** dinámico, luminoso, desbordante de realizaciones. Pero también se advierte el dispositivo antagónico entre el **hecho** y el **rumor**, donde el narrador se propone desmentir los rumores porque se sostienen en calumnias y mentiras y no en la rispida contundencia de los hechos.

Con la obstinada paciencia del orfebre, **Enrique Santos Discépolo** construye la palabra radiofónica que registra una historia auditiva y nos remite al concepto de **radiofonicidad** elaborado por el esteta alemán **Rudolf Arnheim**. Y diagrama un relato de nuevo tipo, alejado tanto del coyuntural comentario político como del previsible boletín informativo, recogiendo tradiciones inscriptas en las fábulas del melodrama filmico y del radioteatro, donde el lenguaje articula emoción y expresividad. En ese sentido, **Discepollin** opera como el sagaz, atento cronista de su tiempo, al contextualizar el carácter poliaudiofónico del acontecimiento presente.

Charla Número XXX

Mirá... Estoy ronco porque hace tres horas que hablo y no me entendés. Mirá, Mordisquito... Durante 1950 el gobierno repartió títulos, permisos y concesiones sobre tierras a cinco mil familias con un total de veintidós mil personas. ¿Y sabés qué tierras? Las mismas que durante los años de la incuria permanecieron tiradas como un excedente... Los latifundios, Mordisquito... esos tremendos bostezos de campo laborable, con un entepiso que esperaba ansiosamente la visita de las raíces que no le llegaban nunca. ¡Claro, mucho lío plantar! ¡Mucho lío el desmonte o el emparve! ¡Tremenda complicación esa de aceitar un arado o una trilladora! ¡Cargosa dificultad esa de abrirle la tranquera a las familias muertas de hambre para que entrasen a roturar la tierra... y no sólo ganasen su alimento y su sueldo, sino que acrecentasen las riquezas de los patrones negligentes! No Mordisquito... ya te lo dije antes: ¡mucho lío! El país estaba repartido en las manos de cien familias...

¡Las cien familias privilegiadas de antes! Claro, si en los latifundios entraba el río de las otras familias... las familias desheredadas y hambrientas... aquella tierra que no servía para nada serviría para todo... pero los patrones bajaban la argolla de la tranquera, estiraban los tientos y se hacían el viajecito a Europa... ¡no podía fallar!

Claro, ellos o bien tenían dinero a paladas y no querían molestar en subdividir aquellos estériles lagos de pasto... o bien pensaban otra cosa... ¡No, si se la tenían bien pensada, no vayas a creer! La subdivisión y el arrendamiento de los latifundios hubieran traído, desde luego, una abundancia de trabajo... y a los explotadores de la peonada les convenía que el trabajo fuera escaso y ambicionado... para así pagar sueldos infames a los desesperados... porque un hombre que tiene a sus espaldas una familia querida a la que mantener, agacha la cabeza, acepta la humillación y el latigazo, trabaja por chauchas, convierte su dignidad de hombre en una miserable heroicidad. ¿Entendés,



Mordisquito? Te hablo de gente de campo... y te hablo de gente de la ciudad. Lo que ocurría en los latifundios ocurría en las fábricas. El hombre explotaba al hombre porque más allá de los centavos del jornal, cruelmente ganado... ino había nada...! Es decir, sí, había... cien familias... había... cien feudos que pasaban de padres a hijos, con un absoluto desprecio de la clase que entonces era el desperdicio o el estropajo, y que hoy es la única clase que reconocemos: la del hombre que trabaja! ¿Cambiaron las cosas, no es cierto? ¡Claro que cambiaron! Acaso vos te encojas de hombros no por maldad, Mordisquito - ivos no sos malo!-, sino por negligencia... Siempre viviste sin la angustia del peso que falta... y nunca llegaba hasta tu mundo el rumor doloroso de las muchedumbres explotadas. Para vos el resero o el peón o el chacarero eran pintorescos personajes sin problemas sociales, que se pasaban la vida ensillando el pingo pangaré o tocando no la guitarra... sino la vihuela.

Y para vos el obrero no era un padre, un hermano o un hijo, sino un anarquista que salía a hacer ruido los primeros de mayo... y la fabriquera era un invento de Carriego... o un maniquí arrabalero para que encima le cortasen letras Carlos de la Púa o Celedonio Flores. Y no, Mordisquito... Todos ellos eran células de una familia, amores de una familia. ¿Vos te creías que no tenían que vivir y que comer? ¡Sí, comían como vos, vivían y amaban y sufrían como vos! ¡Y ahora, como vos, comen y aman y viven... pero ya no sufren! Frente a las cien familias de todos los años... ahí tenés las cinco mil de un solo año, fecundando el latifundio, trabajando no sólo para ellos... sino para la Patria... ¡que es estar trabajando para vos! ¿Entendés, Mordisquito?

No, a mí no me vas a contar que no entendés... que no entendiste ya hace mucho. ¡Qué me la vas a contar!



Octavio Getino

Memoria y Cine¹

Octavio Getino

Cineasta e investigador de medios de comunicación y cultura. Organizador junto con Fernando Solanas, Gerardo Vallejo y otros cineastas, del Grupo Cine Liberación. Coautor de La hora de los hornos (1966-68), junto con Solanas; Perón: La Revolución Justicialista y Perón: Actualización política y doctrinaria (ambas de 1971). Director de El Familiar (1973). Dirigió el Instituto Nacional de Cinematografía entre 1989 y 1990. Es investigador de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba). Coordina el Observatorio Mercosur Audiovisual de los organismos de cine de la región, y el Observatorio de Industrias Culturales del GCBA. Acaba de publicar El capital de la cultura: Las industrias culturales en Argentina y en la integración Mercosur, editado por el Parlamento Cultural Mercosur (PARCUM) y el Senado de la Nación Argentina. Un año atrás apareció también, de su autoría, una nueva edición actualizada de Cine argentino: entre lo posible y lo deseable, publicado por INCAA-CICCUS.

¹ Este artículo, cuyas reflexiones –según coincidimos con su autor– conservan vigencia, apareció por primera vez en México, en 1984, en *Notas sobre cine argentino y latinoamericano*, una publicación que reunió diversos aportes sobre la cinematografía nacional y latinoamericana y que fueron elaborados en Perú y México (1976-1988) durante el exilio del autor. El texto se incorporó también como último capítulo del libro *Cine y dependencia: El cine en la Argentina*, que editó Puntosur en nuestro país en 1990 y que trató por primera vez las relaciones del cine con la evolución de la sociedad argentina y en sus relaciones con la cultura y la economía nacional.

El cine argentino conserva como puntos básicos de referencia las obras de portavoces de la memoria y de la historia popular. Obras no sólo de fecha reciente, sino también aquellas que nacen con la propia industria cinematográfica. José A. Ferreyra, Homero Manzi, Torres Ríos, Mario Soffici, Hugo del Carril y otros, introducen en las pantallas –entre el 30 y el 50– las imágenes, ideas y sentimientos de un pueblo marginado del poder nacional, pero con una creciente importancia en los suburbios de las grandes ciudades. El nivel de los testimonios es aún limitado, como limitadas son las ideas y la organicidad de las masas, pero ellas comienzan a ocupar espacio de algún modo y posibilitan por lo tanto el desarrollo de un proceso.

La década del 50 abre nuevas vías. Los documentalistas de la Escuela de Santa Fe, dirigida por Fernando Birri, toman contacto directo mediante sus cámaras fotográficas, filmadoras y grabadoras, con la realidad inmediata, para registrarla en una tentativa de llevar a la pantalla al hombre de pueblo, con sus problemas, memoria y lenguaje. Ya no se trataba de la reconstrucción de hechos reales, o la adaptación de obras literarias que habían recogido momentos de la vida popular, sino de la aparición directa del hombre anónimo en la pantalla, protagonista al fin de lo que dejaba de ser un «espectáculo».

Entre el 50 y el 60, la Argentina asiste a luchas populares y nacionales de una envergadura sin precedentes, rompiendo definitivamente la influencia que el pensamiento liberal oligárquico tenía aún sobre importantes sectores medios, y particularmente en la intelectualidad.

Todas las actividades de la producción intelectual comenzaron a sufrir cambios y no tardó en producirse la fusión –o la tentativa de fusión– de importantes nucleamientos de trabajadores de la cultura (cineastas, arquitectos, científicos, psicólogos, sociólogos, pedagogos, artistas, etc.) con las formas de organización que el pueblo, o fuerzas sociales integrantes del mismo, fueron adoptando en la última etapa. Se produjo entonces una importante revisión de la memoria dominante, de la historia, ideas, modelos y valores desarrollados desde decenios o siglos atrás. El profesional se lanzó a enfocar su labor no ya desde lo específico de la profesión que había apren-

didado en una universidad neocolonizada, sino desde la experiencia concreta de la realidad, para lo cual debió enriquecer su contacto con esa realidad y por lo tanto, su propia experiencia personal. El intelectual y el artista vivieron procesos semejantes.

Crecientes sectores sociales abocados a *redescubrir* el país desde una óptica nacional impusieron también a los dueños de los medios masivos de comunicación una línea de *reportajes* al país, documentos y testimonios que de una u otra forma permitían aflorar historias, personajes, hechos, costumbres, mitos y leyendas, así como proyectos hasta entonces ignorados por la mayoría de los sectores medios y de la intelectualidad. Un periodismo audaz, sensible a la problemática y a los sentimientos populares, ocupó creciente espacio en revistas de gran circulación. Ya no se trataba sólo de la presencia de valores de la cultura del pueblo en medios como el radioteatro o la historieta, por ejemplo (testimoniadores más importantes de la realidad nacional que la literatura «cultura» de las décadas del 40 y el 50). Rodolfo Walsh, Germán Rozenmacher y otros, se introducían resueltamente en las páginas de la prensa escrita, a manera de modernos cronistas de las fuerzas sociales en ascenso, aunque ellas sólo estuvieran expresadas a veces en su importancia cultural.

Los jóvenes documentalistas habían inaugurado también la década del 60 con diversos trabajos que rastreaban la memoria popular. Y al promediar esa década, *La hora de los hornos*, de Cine Liberación, sintetizó buena parte de la experiencia recogida en el proceso que le antecedió. No es casual entonces que la primera referencia cinematográfica que se incorpore en esa película sea una escena de *Tire dié*, documental de la Escuela de Santa Fe. La memoria no atendía sólo a la realidad del pueblo argentino, sino a cómo ella había sido encarada ya por diversos intelectuales, en este caso cineastas.

Pero *La hora de los hornos* apuntaba también a la irrupción del militante popular y no ya sólo al denunciador de problemas. Activistas y dirigentes de sindicatos, dirigentes estudiantiles y políticos hablan de sus respectivas historias –de su memoria– pero también de los proyectos para una nación y una sociedad más justas y libres. El trabajo explica la situación de dificultades

que vive, la miseria de su infancia, pero también la forma en que ocupó su fábrica y las ideas que emergieron de esa experiencia. El militante político refiere, como en el caso de Julio Troxler –protagonista también de la investigación realizada por Rodolfo Walsh en *Operación Masacre*– la forma en que escapó a los fusilamientos de activistas peronistas en junio de 1956 (ordenados por el gobierno de Aramburu) y agrega a un mismo tiempo el proyecto y la visión del futuro. La memoria deja de ser referencia a cosas sucedidas o *que pasaron*; aparece en el cine como integrante de un proyecto en el cual el futuro es lo que importa, y desde la formulación que para él se traza, se recrea y renueva la visión e interpretación del pasado.

A *La hora de los hornos* le suceden diversos filmes testimoniales. Los testimonios recogidos por Gerardo Vallejo entre los trabajadores del noroeste argentino para su difusión a través de la televisión de la provincia de Tucumán, controlada por la Universidad; *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, poético documento de la memoria de una familia de azucareros, realizado también por Vallejo, integrante de Cine Liberación. En esa época, diez realizadores se nucleaban para reordenar la memoria sobre lo ocurrido en el «Cordobazo», por medio de los capítulos que integran el film *Argentina: mayo de 1969*. Otro realizador, Jorge Cedrón, vinculado a los grupos de Cine Liberación, inicia la realización de *Operación Masacre*, el libro de Walsh, e incorpora a Julio Troxler como actor-reconstructor de su propia memoria. Raimundo Gleyzer, desde el Grupo Cine de la Base, también formaría parte de esta corriente dedicada a reconstruir la memoria y a incidir políticamente para el cambio.

El ascenso de las movilizaciones populares, que alcanza su triunfo mayor en las victorias electorales del año 1973, estimula en la producción cinematográfica una línea de reconstrucción histórica, donde interrumpe para una difusión masiva buena parte de una memoria hasta entonces proscrita. Es el caso de *La Patagonia rebelde*, de Olivera, sobre la base de una investigación del escritor Osvaldo Bayer, o de *Quebracho*, de Wullicher, testimonio de la explotación que habían ejercido los ingleses en buena parte

del litoral argentino. *Los hijos de Fierro*, de Fernando Solanas, es una de las últimas producciones de esta etapa. En ella los actores y personajes reales se entremezclan dando vida a una historia imaginaria, pero cuyas fuentes directas, así como su destinatario, no eran otras que las propias experiencias de la clase trabajadora argentina.

La memoria popular fue teniendo así, también desde la producción cinematográfica, sus voceros, capaces de competir con los de las clases y fuerzas dominantes en común espacio de crecientes conflictos y definiciones.

¿Cuál es la situación actual de esta tentativa? La contraofensiva imperial lanzada contra diversos pueblos de Latinoamérica pudo más en la actual coyuntura mundial que los niveles de organización, conducción y poderío de nuestros pueblos. En la Argentina esa contraofensiva vino esencialmente a frenar o aniquilar un proyecto de liberación nacional y social que la absoluta mayoría del pueblo había asumido como propio desde el inicio mismo de su historia. Ese proyecto, de aspiraciones latinoamericanistas, como el de los otros pueblos hermanos, alcanzó una envergadura excesivamente peligrosa para la relación de fuerzas con el poder imperial.

La contraofensiva desarrollada vino a impedir momentáneamente el ascenso de la Nación hacia sus objetivos de desarrollo autónomo y armónico, y el del pueblo hacia sus metas de liberación social y de justicia. Pero no es casual que esa labor minuciosa de destrucción de un proyecto para el futuro, se desarrolle simultáneamente a la que intenta una liquidación de todo aquello que trata de recuperar o salvar la memoria popular. Tampoco es casual que los intelectuales encarcelados, «desaparecidos», exiliados o directamente asesinados sean aquellos cuya actividad fundamental fue la de documentar, testimoniar o indagar en la historia y en la realidad de nuestro pueblo.

En suma, toda tentativa de destrucción de un proyecto –para ser realmente eficaz– se complementa con la tentativa de destrucción de una memoria. Y por el contrario, la defensa y promoción de un proyecto no puede ser nunca efectivo, si no conlleva también el enriquecimiento y recreación constantes del propio pasado. ¿Son nuevas, sin embargo, estas tentativas de destruir proyecto

y memoria? Indudablemente no. Liberando algo los recuerdos, pensemos en aquella sentencia del Visitador Areche contra José Gabriel Tupac Amaru, en la cual, además de ordenar el salvaje descuartizamiento y asesinato del Inca rebelde y de su familia prisionera, disponía*

(...) que las cosas de éste sean arrasadas o batidas, y saladas a vista de todos los pueblos donde las tuviesen (...) Que se recojan los autos seguidos sobre su descendencia, quemándose públicamente por el verdugo en la plaza pública de Lima, para que no quede memoria de tales documentos (...) Al propio. Se prohíbe que los indios usen los trajes de gentilidad, especialmente los de la noble raza de ella, que sólo sirve de representarles los que usaban los antiguos incas, recordándoles memorias que nada otra cosa influyen, que en conciliarles más y más odio a la nación dominante (...) Se prohíben y quiten las trompetas y clarines que los indios usan en sus funciones, a las que llaman pututos y son unos caracoles marinos de un sonido extraño y lúgubre con que anuncian el duelo, y lamentable memoria que hacen de su antigüedad (...) Y para que se despeguen del odio que han concebido contra los españoles, y sigan los trajes que les señalan las leyes, se vistan de nuestras costumbres españolas, y hablen la lengua castellana, se introducirá con más que hasta aquí el uso de la escuela bajo las penas más rigurosas y justas contra los que no las usen.

La escuela vendría a complementar el proceso de destrucción de la memoria y a sustituir aquélla por la que podía ser sólo legítima en la nación imperial. Más adelante, los medios de comunicación social complementarían

* «Sentencia pronunciada en el Cuzco por el visitador don José Antonio de Areche, contra José Gabriel Tupac-Amaru, su mujer, hijos, y demás reos principales de la sublevación», en *Relación histórica de los sucesos de la rebelión de José Gabriel Tupac-Amaru, en las provincias del Perú, el año de 1780*, Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1836. Edición digital Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras>

la maniobra. Y cuando todo ello no alcanzase, aparecería la represión abierta. La única diferencia entre una época y otra estaría dada por el hecho de que los destructores de antaño ejercían su función en guarda de los valores de la nación.

Tal es la historia de nuestros pueblos. Aún recordamos en la Argentina las jornadas de 1955 cuando el régimen de Aramburu, que había derrocado a un gobierno elegido democráticamente por el pueblo, emitió un decreto por el cual también se prohibía la utilización de símbolos, leyendas, alusiones, imágenes, marchas partidarias, etc., que hicieran mención al reciente pasado. Numerosas mujeres se ocuparon entonces de distribuir en las solapas una florcita que propulsaron y se conoce como «no me olvides». La flor se transformaría en un nuevo símbolo. La resistencia al olvido continuaba, como parte de la voluntad de construir un futuro más justo y más libre.

Ningún éxito tuvo el Visitador de Areche dos siglos atrás actuando en nombre del imperio español; tampoco logró éxito alguno Aramburu obrando en favor de intereses antinacionales, aunque disfrazados ahora de «patrióticos». Los ejemplos pueden repetirse en infinidad de momentos y en cualquier parte de nuestra América Latina. Por eso no tenemos duda alguna de que hoy los pueblos momentáneamente derrotados sabrán inventar de una u otra forma las nuevas flores, los nuevos «no me olvides», es decir, el recreado porvenir. A los cineastas les corresponde contribuir también para que así sea.