

Imágenes de la nación y para la nación. Contribuciones a un renovado mito de orígenes en la Argentina de los 30.

Paula Hrycyk.

Cita:

Paula Hrycyk (2013). *Imágenes de la nación y para la nación. Contribuciones a un renovado mito de orígenes en la Argentina de los 30. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/658>

Imágenes de la nación y para la nación. Contribuciones a un renovado mito de orígenes en la Argentina de los 30.

Paula Hrycyk

UBA

Este trabajo tiene por objeto estudiar algunos aspectos de la producción de imágenes en la apuesta nacionalista por resignificar “lo nacional” en la Argentina del 30. Nuestra plataforma de observación se ordenará en función de las diversas maneras en que arte e historia son puestos al servicio de redefinir un mito de orígenes funcional a la narrativa que provee de legitimidad a una clase dirigente que se hace del poder en esta década. El enfoque que articula este planteo parte del supuesto de que las imágenes son portadoras de una importancia performativa que permite la cristalización de ciertos relatos, en este caso, el nacionalista, e interroga los factores que se combinan haciendo posible su eficacia simbólica. Sugeriremos que las estrategias de representación del fascismo son atractivas al nacionalismo argentino, principalmente, porque se cimentan en una práctica que saca provecho de la “mezcla” de tradiciones, lenguajes y símbolos. Es justamente la conjunción de elementos diversos, en la que coexisten elementos residuales y modernos, e incluso en apariencia antagónicos, lo que caracteriza a la imagen que se proyecta del nacionalismo de los 30.

En los 30 la noción de una crisis de identidad desborda al campo literario y alcanza al relato histórico que había servido de sostén al proceso de estabilización e institucionalización del Estado nacional desde mediados del siglo XIX. De pronto este se encuentra yermo de un sistema simbólico que lo inyecte de legitimidad. Se pone de manifiesto una puja entre los agentes de poder por imponer un discurso hegemónico sobre qué

imagen de Argentina se debe proyectar. Si pensamos a las imágenes en clave foucaultiana, desentrañar su valor simbólico implica interrogarlas en relación con el entramado y las relaciones de poder como parte de la estrategia de un determinado actor por impulsar una definición de la nación.

La silueta y el sentido de la identidad nacional son producto de un proceso permanente de construcción, negociación, confrontación y reconstrucción. Tras largos años de disputa y difícil construcción de un consenso nacional, se manifiesta una primera ruptura o crisis de sentido a fines del siglo XIX. En dicho momento la concepción contractualista de nación, plasmada en la Constitución del '53, es confrontada por otra de fuerte impronta cultural y esencialista.¹ De ella se alimenta un nacionalismo restrictivo que se difunde a través de un programa político antiliberal y de un conjunto de prácticas que tienen por objeto instalar una redefinición de la identidad argentina en el sentido común nacional. Las primeras décadas del siglo XX son escenario de un proceso resultante de la transformación social, política y cultural de una sociedad cada vez más moderna y cosmopolita. Para los sectores tradicionales esta realidad transformada constituye un signo del desdibujamiento de los parámetros que ordenaban su percepción – hasta entonces hegemónica – de la “argentinidad”. La restricción del derecho a llamarse o sentirse argentinos nace, en primera instancia, como respuesta a este fenómeno entendido como de hibridación cultural y cuyo sujeto es identificado a la figura del inmigrante:

“Son los que llegaron con el único afán subalterno de lucro, anhelo material que define el positivismo crudo de una inmigración cuyos

¹ Bertoni, L. A., *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas*. Fondo de Cultura económica, México, 2001

«resultados perturbadores y disolventes» la experimentamos hoy en carne propia.”²

Así es como se lo define desde las páginas de un periódico nacionalista en 1932. El escritor prosigue en la explicación del carácter nocivo del inmigrante, este es una mala influencia porque condensa aquellas influencias extranjeras que hunden a la cultura argentina. El gaucho es desactivado como sujeto de la tradición, lo compara con una batería que al no tener contacto externo se va descargando solo. “De raza pasa a leyenda, de hombre a mito”.³ A su vez se observa la transformación del inmigrante en una figura amenazante, en tanto actor social y sujeto político activo. De ahí, el que el reclamo por definir qué es la nación argentina y quiénes los argentinos se articule en un proyecto contrahegemónico que apela a anular las bases del contrato social; ya que aquel da lugar a que el cosmopolitismo devenga en un elemento constitutivo de la identidad nacional. En este contexto nace una nueva agenda entre los sectores nacionalistas. Esta varía de acuerdo a las divergencias que se dan al interior de la clase dirigente. Una solución posible es la de “reactivar” al gaucho, como figura, imagen condensadora de una tradición que refuerce un sentido “nativo” que sea funcional a contrarrestar el avance cosmopolita.

En el terreno político, entre el cambio de siglo y los primeros años de la década del 30 no sólo se afianza y difunde entre la población un nacionalismo cultural esencialista sino que cobran forma dos vertientes. Una de ellas busca redefinir la estructura de representación nacional a partir de la supresión o, al menos, restricción del sufragio universal y el parlamentarismo. Esta es la que se impone en el Golpe de Estado liderado

² S/A, “Hacia una raza argentina. Refutación a Lobodón Garra”. Crisol, 20 de Septiembre de 1933.

³ *Ibíd*em

por el Gral. Uriburu, pero al no contar con el apoyo suficiente para devenir en hegemónica, sólo subsiste un par de años para luego ceder terreno a la otra alternativa, menos radical y más conservadora liderada por el Gral. A. P. Justo. Nuestro interés consiste en abordar, desde el terreno simbólico, esta puja por la reconfiguración del sistema de representaciones: trama en la que se opera la resignificación de la idea de nación que sostienen los actores políticos que se enfrentan en su búsqueda por imponer su proyecto de argentinidad. El nacionalismo en los 30, ubicado en posiciones estratégicas de poder, difunde la idea de una nación restringida por la cultura y la lengua, por una esencia que se presenta como la legítima expresión por su carácter inmemorial, transhistórico, natural. Al proponerse como modelo contrahegemónico del modelo de nación contractualista hace algo más que apelar a una memoria colectiva, reelabora la memoria reciente y construye nuevos componentes de la memoria nacional. Para ello interviene en la producción y/o promoción de una serie imágenes. La relación que pretendemos rastrear con el fascismo es de qué modo sus prácticas le sirven de modelo en la construcción de la imagen de nación que buscan proyectar. Es funcional por su eclecticismo. Le permite combatir a un enemigo de carácter bifronte. Por un lado, el desdibujamiento de la silueta nacional es atacado con la promoción de una figuración de lo nativo. Se opera sobre la reelaboración de un mito de orígenes a partir de la idea de gesta revolucionaria y control grandioso sobre el destino de la patria. Esto se observa en la evocación de la Marcha sobre Roma (fig. 2) – en el caso italiano – y la denominada Gesta de Septiembre (fig. 2) – nombre atribuido al alzamiento de Uriburu – y en la arquitectura, la obra pública y monumentalismo de ambas naciones (fig. 3 y 4).

Nuestro interés en estas prácticas visuales consiste en interpelar estas imágenes en su función cristalizadora de memoria. En uno de sus estudios

sobre las estrategias representacionales del fascismo, G. Mosse se vale del concepto de “lugar de la memoria” para para objetivar esta función.⁴ Con ello refiere a los espacios o dispositivos simbólicos – museos, monumentos, estatuas, calles, diseños, etc. – que funcionan como soportes para la exteriorización de la memoria. Ellos contienen una síntesis de la doble dimensión de la imagen: permiten mediatizar la memoria y, desplazarla creando nuevos significados o nuevas experiencias en torno a ella. El empleo de este concepto nos acerca a develar las estrategias que subyacen a un sentido común, incluso el contemporáneo, que identifica como “verdadero” arte argentino cualquier paisaje, ranchito o puerto – imágenes que en general que se encuentran fuera del canon vanguardista. ¿Cómo es que una serie de imágenes logran instalarse en el imaginario colectivo con independencia de su sentido estricto?

La liturgia nacionalista

En este apartado nos interesa analizar las posibles apropiaciones que el nacionalismo argentino de los 30 hace de las estrategias de representación propias de fascismo italiano. En ambos casos se percibe un terreno común a nivel de las experiencias que inspiran la resolución nacionalista. En la Italia del post-Risorgimento y la Argentina post inmigratoria se experimenta una crisis de integración que, si bien es común a toda emergente sociedad masas, cada uno la percibe como privativa de su escena local. Una mirada retrospectiva nos permite pensarlos como fenómenos expresivos de las transformaciones en las relaciones de poder típicas de la modernidad. De allí surge el encono contra la política secular y sus instituciones a las que atribuyen la responsabilidad de la crisis y la

⁴ Mosse, G., *The image of Man. The creation of modern masculinity*. New York, Oxford University Press, 1996.

incapacidad de crear fines comunes de gobierno que promuevan un refusionamiento de los sectores y clases sociales que pretenden afirmarse a partir de su voz política. En el plano de las prácticas políticas, la experiencia fascista se muestra atractiva a los ojos de los nacionalistas argentinos en la medida en que pueden tomar prestadas las estrategias empleadas para llevar a cabo un programa de gobierno que tenía mucho en común: el control jerárquico de la sociedad, la necesidad de hacer visible su poder y la de eliminar los espacios democráticos a través de una reorganización territorial.⁵

La vertiente uriburista del nacionalismo logra imponerse a través de un golpe a la institucionalidad democrática, apela a una retórica y a una serie de dispositivos visuales que sirven de fundamento a su reclamo como legítimos conductores de la patria. Es en este contexto en el que se observa una apropiación sistemática de estrategias características del régimen fascista, en especial de lo que constituye la lógica o principio ordenador de la imagen política del régimen, la figura retórica del oxímoron.⁶ La mezcla de elementos dispares cobra sentido en su relación paradójica. El gobierno más conservador y menos autoritario de A. P. Justo sabrá tomar prestadas algunas estrategias pero no sostendrá la estética de la violencia inaugurada por su antecesor. Sin embargo, de acuerdo a Filkenstein, durante los 10 años de gobiernos conservadores se alimentará el mito al gobierno de Uriburu como representación del inicio de un nuevo proceso histórico. Es por ello que en 1933 el Congreso aprueba la instalación de un monumento a la llamada "Gesta de Septiembre" en la plaza de la Recoleta (fig. 1). Al igual que en la Italia fascista con la Marcha sobre Roma, la evocación al levantamiento del 6 de septiembre deviene

⁵ Capitanio, M., "The Production of Fascist Space. Sabaudia and the Pontine Marshes Project" (n.d.).

⁶ Schnapp, J. T., "Epic Demonstrations. Fascist Modernity and the 1932 Exhibition of the Fascist Revolt.," n.d.

en un mito unificador de un nacionalismo que poco tiene de homogéneo. La noción de mito aquí es entendida en clave maurrasiana, como principio unificador y movilizante que se juega por canales que exceden el plano de lo racional. En su persistencia y reivindicación radica su poder de proyectar una imagen integral del nacionalismo, a pesar de estar este compuesto de grupúsculos entre los que si algo se destaca es la dispersión.⁷ Por otra parte, son las políticas culturales de Justo y su obra pública las que van acercar al proyecto nacionalista a un terreno de los trascendente. La Marcha sobre Roma y la celebración de la "gesta de Septiembre" son indicadores del inicio del movimiento, es decir, son el hito sobre el que se inscribe el mito de refundación de la patria. Pero es la instalación de edificios monumentales, la estatuaria y el marco institucional el conjunto de prácticas que servirán para propagar la cultura y forjar al sujeto fascista/nacionalista.

La liturgia nacionalista promovida por Uriburu y sus seguidores, así como las políticas culturales de Justo tienen por objeto imprimir un sesgo sobre el sistema de representación, que al igual que en el caso del fascismo, tiene por eje el reaseguro de que no devinieran en un fenómeno pasajero. El fascismo italiano no sólo sostiene la idea de que está llevando a cabo una revolución de la sociedad italiana sino que lleva a cabo todo un plan de reformas que afectan desde la vida pública hasta los últimos resquicios de la vida privada. En el caso argentino, los uriburianos también elaboran un mito de orígenes que se presenta como gesta revolucionaria – a la que sitúan el 6 de Septiembre –, pero lo máximo que llegan a transformar son algunos aspectos del sistema de representaciones. El plan de acción del gobierno de Justo es menos alusivo a un lenguaje que emule el fascista, sin embargo las políticas culturales que implementa están

⁷ Finchelstein, F., *Fascismo, liturgia e imaginario. El mito del General Uriburu y la Argentina nacionalista*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002. P.130

certestamente asociadas no sólo al plano de las representaciones sino también a la relaboración del sentido común nacional. En pocos años lleva a cabo una intensa obra pública que es promovida como un plan tendiente a mejorar la calidad de vida de los argentinos. Se construyen edificios públicos, hospitales, escuelas, museos, entre otros. También se llevan a cabo obras de irrigación, navegación y pavimentación que comunican distintos puntos del país haciéndolos más accesibles.⁸ Todos estos constituyen lugares de la memoria, dispositivos favorables a la integración de un sentido de pertenencia nacional que se articula sobre la posibilidad de apropiarse de una realidad que excede el registro local o se limita por una temporalidad presente.

En ambos casos se observa que las prácticas e iniciativas político culturales dicen poco sobre de qué se trata esta nueva cultura que promueven y sobre la que se asientan. Se trata más que nada de insistir en la idea de ruptura, regeneración y novedad que estos movimientos introducen en el campo de la cultura. EL ejercicio de construcción de la memoria es tributario en ambos casos de la dinámica del oxímoron que marca su paso: el régimen legitima tanto a una arquitectura moderna racionalista como a un estilo pictórico propio de una escuela clásica. La arquitectura racionalista impera, pero es despojada de su valor icónico moderno. Se sostiene que la elección del estilo tiene que ver con sus bajos costos. El caso de Italia, en la convivencia del modernismo racionalista, expresado en los edificios ppúblicos, con un clasicismo que es remitido a la italianidad, es modélico. No son partes enfrentadas de una estructura dicotómica, la paradoja se resuelve en una síntesis que da por resultado

⁸ En la Italia de Mussolini se observan toda una serie de medidas que apuntan a resignificar el campo cultural: El Congreso de la cultura fascista organizado por G. Gentile en 1925, quien también dirige el Instituto Nacional de la Cultura Fascista, la Academia Real, el Proyecto de la Enciclopedia Nacional Italiana, etc., Schnapp, J. T., Ibidem.

una estética monumentalista. En Argentina el campo y la ciudad conviven en plano estético – tras ser naturalizados y vaciados de conflictividad – como signos de prosperidad en sintonía con una identidad que se afirma en la imagen (que nos alcanza hasta el día de hoy – si bien desde una posición anhelante) de la Argentina moderna y pujante, aquella que se coloca en la división internacional del trabajo como “granero del mundo”.

Según plantea Filkenstein el elemento que más contundentemente da cuenta de la existencia de elementos comunes entre el uriburismo y el fascismo, es la creencia en la “belleza creativa y cualidad regenerativa de la violencia”. Esta estética de la violencia se difunde en las primeras dos décadas del siglo XX en Europa Occidental, particularmente entre la juventud decadentista. Si bien no es privativa del fascismo italiano, es a través de su institucionalización en el régimen de Mussolini que deviene en modelo para emular para ciertos sectores de la elite nacionalista. Prevalecen las imágenes de lo heroico indisociable de la violencia. Este recurso ofrece una doble funcionalidad. Por un lado, permite sentar las bases de un mito movilizante. Por el otro, favorece la delimitación del “enemigo” a partir de la atribución de una imagen amenazante, cifrada en términos de plaga, para la cual el nacionalismo tendría la solución. El valor de los dispositivos visuales en los que se apoya el mito o estética de la violencia, radica en que brinda la posibilidad de mantener activa la memoria. En el caso del mito de Uruburu y en el mito de la Marcha sobre Roma, se construye una memoria de gesta fundante que se actualiza permanentemente y mantiene vivo el sentimiento de lucha permanente.⁹

Si bien, durante el gobierno de Justo estos dispositivos propios de la estética de la violencia persisten, se da lugar a que se continúe con prácticas que refuerzan la memoria nacionalista. En el Museo de Lujan

⁹ Fascismo, F., *Fascismo, liturgia e imaginario. El mito ...* pp 90-99

Udaondo crea una sala para rendirle tributo al Gral. Uriburu y algunos años después se encarga a un artista como Riganelli la creación de un monumento a los caídos de Septiembre.

El paisaje artístico

En el terreno de la plástica la preocupación por lo nacional en el arte se pone de manifiesto en un debate que involucra más al tema que al estilo. En el ámbito literario, en producciones como las de Lugones o Rojas lo nacional aparece como reivindicación del origen criollo como instrumento para contrarrestar los avances del cosmopolitismo. Por su parte, en las artes plásticas los primeros debates sobre el arte argentino lo nacional no es restrictivo de un posicionamiento refractario defensor de una tradición porque justamente de lo que se trata es de comenzar a sentar las bases de una tradición. Allá a fines del siglo XIX, en el primer debate sobre lo nacional en el arte, lo que se discute refiere a las posibilidades de un arte verdaderamente nacional y las características que éste debe asumir. El valor de lo nuevo y el de la tradición son parte del contrapunto que las posiciones opositoras esgrimen a la hora de discutir cuales serían los parámetros de consagración en un campo que está comenzando a cobrar forma.¹⁰ En esta instancia el aporte a la discusión sobre lo nacional pasa por el interrogante sobre el proceder y la poética artística: hasta qué punto el tema u objeto de representación debe ser o evocar lo argentino.

¹⁰ Malosetti Costa, L., Los primeros modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 329/30

En los 20 la consolidación de lo que podemos llamar campo artístico¹¹ se afirma al mismo tiempo que se produce un afianzamiento de la vanguardia. En estos años conviven varios proyectos de arte nacional. Una década después, del mismo modo que la emergencia de un nacionalismo restrictivo y esencialista no implica la supresión del nacionalismo contractual sino su coexistencia, la modernización del arte, en un contexto de institucionalización reciente, da lugar a dos lenguajes y repertorios visuales que coexisten en un estado de tensión que estabiliza el conflicto.

Italia es un referente de carácter múltiple. En ambos países aparece como elemento común el interrogante sobre qué es el arte nacional. En el sentido de las identidades, no puede dejarse de tener en cuenta que muchos de los artistas argentinos reciben su formación en Italia y forjan una subjetividad estética semejante. A la hora de resolver el interrogante sobre lo nacional, la estética de mezcla estaría otorgando una respuesta que en su ambigüedad logra unificar las diferencias. Desde la perspectiva de las políticas culturales la Italia fascista es un ejemplo de resolución institucional de esta misma cuestión. Una de las prácticas culturales del régimen fascista que son celebradas entre los nacionalistas argentinos es la fundación de la "Casa de Italia" en distintos países, de la mano del artista Filippo T. Marinetti. Es percibida como un signo de inteligencia del líder ya que es funcional a la "exhibición" de las condiciones artísticas de la Italia fascista. El tono ecléctico, y aparentemente contradictorio, se funden en el propósito de incluir todo símbolo de grandeza del pueblo italiano.

En estas primeras décadas del siglo XX, si quisiéramos agrupar a los artistas tendríamos que apelar a un concepto que no podría ser el e escuela dado que no es la fidelidad a una estilo lo que los reúne. Una de

¹¹ Bourdieu, P., Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona, Anagrama, 1995.

las primeras manifestaciones de un arte preocupado por lo nacional se va a plasmar en la obra de Martín Malharro, pintor reconocido por su filiación anarquista y por estilo moderno de su obra. Su propuesta es la de un arte nacional que se entiende como tal por ser expresivo de la naturaleza del país. Por su parte, artistas como F. Fader o C. B. Quirós no ostentan una posición política como la de Malharro, sin embargo la propuesta iconográfica y factura de su obra se hallan bien cercanas. Si observamos con detenimiento lo que tienen en común estos artistas (por ejemplo, La Sociedad de Aficionados y Nexus o los Artistas del Pueblo) es que son portadores de un repertorio visual que contribuye al debate sobre lo nacional, que plantean un abordaje de la imagen que puede ser moderno aunque la tónica sea tradicional. Están quienes comparten la preocupación de Malharro por el paisaje local como elemento constitutivo y esencial del arte nacional. También están aquellos otros que se concentran en el paisaje urbano. Si bien algunos de estos artistas son voceros del ímpetu nacionalista al que hiciéramos alusión líneas arriba, sus obras son desplegadas en un mismo escenario con los que no expresan un nacionalismo restrictivo.

Lo que se observa es una práctica de apropiación por parte del nacionalismo, a través de concursos, reseñas en revistas y periódicos, etc, de aquellas obras que permiten exhibir a la nación de un modo controlado. La reivindicación de la escena local como elemento clave para descifrar la identidad nacional, en lugar de la preocupación por definir un estilo nacional o la adhesión formal a una escuela, es la que los hace contribuir con su obra a un proyecto común.¹² Si bien no son artistas que necesariamente trabajen por la causa nacionalista, abordan el mapa

¹² Malosetti En la exposición Internacional de Arte del Centenario celebrada en Buenos Aires de 1910 la crítica expresa una mirada pesimista con respecto a las producciones locales porque considera que las obras adolecen de un carácter nacional y evidencian la ausencia de una escuela.

del territorio nacional en pos de promover una imagen idealizada, naturalizada y carente de conflicto. El paisaje urbano o el del campo son evocado, indistintamente, como lugar idílico, deshistorizado y sin conflictos (fig. 6). Fenómeno que encuentra su alternativa Italiana. Los novecentistas tienen gran predicamento entre los argentinos. Sin embargo, el caso más extremo se observa en los antiguos futuristas que o se dedican a la aeropintura – que aunque sigue reivindicando la fortaleza del acero lo hacen en un contexto lavado de la energía y la violencia que supo caracterizar al primer futurismo - o retratan escenas de un costumbrismo que poco se diferencia del argentino (fig. 5). Entre estos último, lo urbano es portador de un estatus semejante al del paisaje rural cuando es evocado en tanto escena de costumbres. El repertorio visual que promueven estos últimos (los puertos de Buenos Aires y de algunas provincias, las escenas rurales, los animales, los tipos regionales, etc.) desbordan en pintoresquismo. Este recurso puede conducirnos a una lectura que no trascienda la opacidad de estas obras, cuyo trasfondo dista bastante de su ingenua apariencia. Interrogar lo que en la superficie aparece como una mirada idílica de la realidad nacional, permite que observemos a qué es funcional dicho idilio. En algunos casos, incluso, más allá de la intención del artista, estas obras operan en el sentido de desactivar los dispositivos que están poniendo en debate el sistema de representaciones que este sector buscan imponer como hegemónico. En su conjunto promueven una serie de estereotipos que sirven de cimiento a la percepción que se busca promover de la argentinidad: son reunidos todos los puntos cardinales del país en un compendio visualizable de escenas locales, armonizadas, imperturbables, extemporáneas, en sintonía con el proyecto de dar forma a la identidad nacional en clave esencialista. Así es como la participación de este repertorio iconográfico

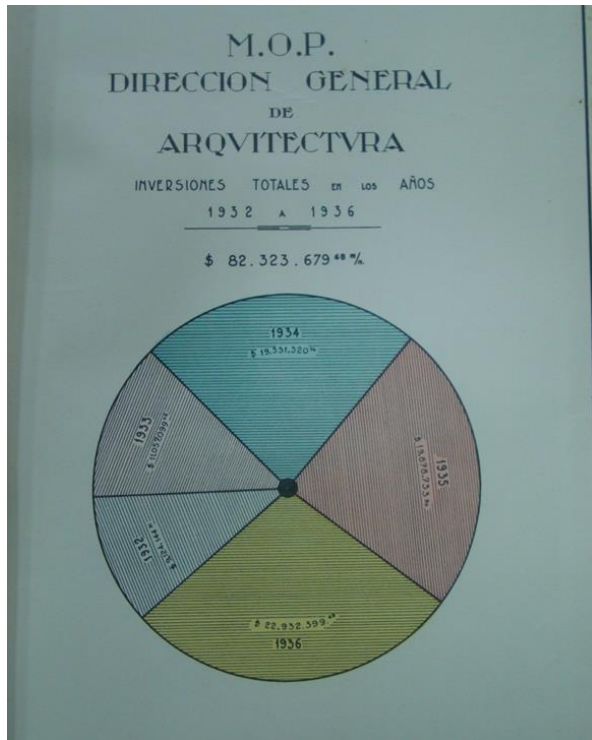
en la construcción de un sentido común nacional de corte esencialista excede al proyecto individual de cada artista.



1. Monumento a los caídos el 6 de Septiembre, Riganeli, 1934



2. Marcha sobre Roma, 1922



3. OBRA PÚBLICA BAJO EL GOBIERNO DE AGUSTÍN P. JUSTO



4. Arquitectura y escultura fascista.





5. Carlo Carra, Marina, 1932



6. L. E. Spillinbergo, Paisaje de San Juan 1924