

EL RECORRIDO HISTÓRICO DE LO POLÍTICO EN LA CULTURA INDEPENDIENTE EN ARGENTINA. APUNTES PARA SU PERIODIZACIÓN

THE HISTORICAL COURSE OF POLITICS IN THE INDEPENDENT CULTURE IN ARGENTINA. NOTES FOR ITS PERIODIZATION

GUILLERMO QUIÑA*

RESUMEN: El objetivo de este artículo es rastrear, identificar y analizar los componentes políticos e ideológicos del vínculo entre la noción de independencia y la producción cultural en Argentina desde los orígenes del Estado nación, hacia mediados del siglo XIX, hasta el presente, con la intención de reponer una lectura histórica de la producción cultural independiente que permita comprender el particular lugar que lo político asume en ella. A partir de un trabajo bibliográfico y documental en el archivo de la Biblioteca Nacional Argentina y del Ibero-Amerikanisches Institut en Berlín (Alemania), analizamos tres momentos históricos que entendemos resultan claves en el forjamiento de una perspectiva de independencia cultural fuertemente atravesada por lo político, cuya gravitación aún alcanza los sentidos asignados a la cultura independiente en nuestros días.

PALABRAS CLAVE: Cultura independiente, política, literatura argentina, teatro argentino, rock argentino.

ABSTRACT: The aim of this article is to track, identify and analyze the political and ideological components of the relationship between independence and cultural production in Argentina from the origins of the Nation State around the mid 19-th century to the present, with the intention of providing a historical understanding of independent cultural production that explains the particular place that politics partakes in it. Three key historical moments in which a given perspective of independent culture strongly marked by politic was built and whose influence even reaches the meaning given to local independent culture, nowadays, were analyzed through a bibliographic and documentary research at the archives of National Library of Argentina and the Ibero-Amerikanisches Institut (Berlin, Germany).

KEYWORDS: Independent Culture, Politics, Argentinean Literature, Argentinean Theatre, Argentinean Rock.

Recibido: 01.03.2020. Aprobado: 01.05.2021.

* Doctor en Ciencias Sociales. Académico del Instituto de Investigaciones en Diversidad Cultural y Procesos de Cambio (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas CONICET y Universidad Nacional de Río Negro), y de la Universidad Nacional de Comahue, San Carlos de Bariloche, Argentina. Correo electrónico: guillermoquina@conicet.gov.ar. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5291-2173>

INTRODUCCIÓN

LA PRODUCCIÓN cultural independiente ha tenido fuerte impacto en la música, el teatro, la actividad editorial y el sector audiovisual en Argentina durante los últimos veinte años: muchas producciones autogestivas, comunitarias o bien de carácter privado de pequeña escala asumieron posiciones políticas explícitas e incluso tomaron parte en distintos conflictos concretos, en especial tras la crisis del último fin de siglo.

Ahora bien, la historia de la cultura independiente y la autoproducción de objetos culturales no se limitan en este país al último cuarto de siglo, sino que se encuentran estrechamente vinculadas a conflictos políticos, económicos, sociales e ideológicos en distintos momentos históricos; pese a ello, la articulación con la historia cultural en su dimensión política se encuentra ausente de los abordajes recientes.

El objetivo de este trabajo es rastrear, identificar y analizar los componentes políticos e ideológicos del vínculo entre la noción de independencia y la producción cultural en Argentina desde los orígenes del Estado nación, hacia mediados del siglo XIX, hasta el presente, con la intención de reponer una lectura histórica de la producción cultural independiente que permita comprender el particular lugar que lo político asume en ella.

Entendemos aquí lo político a partir de su naturaleza antagónica (Mouffe, 2007), esto es, como espacio propio del conflicto y, a su vez, siguiendo a Rancière (1996), la política como praxis transformadora en un sentido emancipatorio, diferenciándola de su mero ejercicio administrativo como dominación, lo que este autor refiere como “policía”. Lo que está en juego en el desarrollo histórico que analizamos aquí concierne al derrotero de la política (o lo político, en los términos de Mouffe) en cuanto posibilidad de antagonismo y conflicto en el ámbito cultural.

Nuestro argumento sostiene que hacia mediados del siglo XIX y con epicentro en la ciudad de Buenos Aires surgió una perspectiva de independencia cultural de fuerte carácter político que con el paso del tiempo logró constituir una plataforma representacional que, como elemento residual, arcaico o emergente (Williams, 1977), intervino en los diferentes sentidos asignados a las producciones culturales independientes a través de las luchas históricas y los contextos en que tuvieron lugar durante el siglo XX, cuya gravitación aún alcanza los sentidos asignados a la cultura independiente en nuestros días. Para nuestra pesquisa nos valimos de un trabajo de revisión, compilación y análisis de material bibliográfico y documental desarrollado en el archivo de la Biblioteca Nacional Argentina y del Ibero-Amerikanisches Institut en Berlín (Alemania).

El artículo trata primero la lucha por una cultura independiente planteada como la necesaria continuación de los procesos de independencia política por la llamada ‘generación de 1837’, para cuyos miembros una cultura propia y emancipada debía servir de sostén ideológico al proceso de construcción del Estado nación. Luego, se aborda el segundo gran antecedente del vínculo entre independencia y cultura en Argentina durante la década de 1930, tras la conformación y consolidación de un “teatro independiente” en la ciudad de Buenos Aires, lo que supuso un cambio significativo en la historia del campo cultural local. A continuación, se avanza sobre el tercer momento de la independencia en la cultura, hacia fines de la década de 1960 y durante la de 1970, en un contexto de profunda articulación entre hechos políticos y artísticos en el que la apelación a la noción de independencia tuvo lugar particularmente en la actividad musical. Finalmente, en la conclusión se retoman los principales aspectos de los tres momentos históricos estudiados con el objetivo de recuperar la especificidad de la dimensión política en la cultura en Argentina, para lo cual se apela a los conceptos de lo residual, lo emergente y lo arcaico (Williams, 1977), así como también de reconocer que las producciones culturales independientes más recientes se inscriben en procesos culturales de largo aliento.

LA INDEPENDENCIA CULTURAL COMO PRÁCTICA POLÍTICA

“Nuestros padres nos dieron una independencia material: a nosotros nos toca la conquista de una forma de civilización propia: la conquista del genio americano. (...) Esta nueva conquista deberá consumir nuestra emancipación” (Alberdi, [1837] 1955, p. 55). En estos términos planteaba Alberdi la misión que debían afrontar los intelectuales que habían crecido al amparo de la independencia política recientemente alcanzada en Argentina. Quienes integraban la ‘generación de 1837’ se proponían liderar a dichos intelectuales y encargarse de llevar adelante una independencia que se consumiría, no ya en el terreno de las armas o la lucha política, sino en el del pensamiento.

La ‘generación de 1837’, así denominada por la historiografía local, surgió con la apertura del Salón Literario en junio de ese año en Buenos Aires por parte de Marcos Sastre en la Librería Argentina, de su propiedad, al que concurriría un grupo heterogéneo de intelectuales, entre cuyos exponentes se contaban Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría, Vicente Fidel López y Juan María Gutiérrez. El Salón Literario constituyó el espacio más importante de la época para el debate de ideas en el que tomaron parte in-

telectuales, estudiantes y todo público interesado, representando “una verdadera institucionalización de un ideal; un cenáculo en el que se debatieron doctrinas; (...) autores europeos consagrados y (...) sus tesis” (Ghirardi, 2007, p. 5).

Tuvo un órgano de difusión propio, la revista *La Moda*, de tirada semanal, en la cual se discutía sobre política, cultura, arte e ideología, teñidas de humor e ironía. *La Moda* se presentaba en su portada como un “Gacetín Semanal, de música, de poesía, de literatura, de costumbres” (Oría, 1938, p. 23), aunque el título hacía justicia parcial e irónicamente a su contenido, ya que la prosa desplegada en sus páginas jamás cesó de señalar el objetivo que la joven generación se proponía respecto de llevar la emancipación hacia el legado colonial en el plano del pensamiento. El artículo “Importancia del trabajo intelectual”, publicado en *La Moda*, 31 de marzo de 1838, sostenía que:

[las masas españolas] han sido por mucho tiempo nuestros conquistadores, nuestros maestros y nuestros padres (...) y es tan natural el que hayamos heredado algo de su espíritu y de sus ideas, después de haber tenido la desgracia de ser educados durante tres siglos por ellos, como es natural que tratemos ahora de emanciparnos de esta educación y de sus vicios (...). (pp. 1-2)

La revista editó 23 números en total y acompañó en su suerte al Salón Literario, que tras la creciente tensión entre este grupo de intelectuales y el régimen de Juan Manuel de Rosas, entonces gobernador de Buenos Aires, en 1838 cerró sus puertas. Sin embargo, el trabajo allí iniciado se continuó en Uruguay tras el exilio de sus principales exponentes, con la llamada *Asociación de Mayo* y en las páginas de la revista *El Iniciador*.

Sus planteos emancipatorios reclamaban la continuación de la obra que sus antecesores habían realizado en el plano militar y político, de modo que la independencia cultural complementaría la independencia política. Si el yugo colonial de España estaba formalmente terminado, la entonces joven nación padecía otra dependencia, la de las ideas, el arte y la cultura, tal como lo planteaba *El Iniciador* en su primer número, del 15 de abril de 1838:

(...) hay nada menos, que conquistar la independencia inteligente de la Nación [*sic*]: su independencia civil, literaria, artística [*sic*], industrial, porque las Leyes, la sociedad, la literatura, las artes, la industria, deben llevar como nuestra bandera los colores nacionales, y como ella ser el testimonio de nuestra *independencia y nacionalidad*. (ver “Introducción”, pp. 1 -2, cursiva en el original)

La tarea, pues, era eminentemente cultural. El forjamiento de la nación demandaba completar la independencia y construir un pensamiento y una identidad propios en pos de “consumar la emancipación intelectual como corolario lógico de la independencia política” (Weinberg [1958] 1977, p. 30).

El camino reclamado por los intelectuales del Salón Literario hacia esa independencia de ideas apelaba necesariamente a la razón. La confianza en un progreso indefinido sujeto al reinado de la razón ilustrada y la libertad individual se encontraba en el centro de la renovación artística que demandaban y, por lo tanto, el arte reclamado debía expresar y reconocer su universalidad. La matriz de ideas para conseguirlo debía provenir de la Europa ilustrada, siendo la literatura la depositaria de todo ese cúmulo de expectativas, por lo cual urgía la tarea de llenarla de contenido: “(...) si hemos de tener una literatura, hagamos que sea *nacional*; que represente nuestras costumbres y nuestra naturaleza (...) empapémonos del saber que generosamente nos ofrece la Europa culta y experimentada” (Gutiérrez, 2006, p. 11).

Con esa base se construiría una literatura propia de la naciente república, por lo cual era necesario romper con las “tradiciones peninsulares” y emprender la construcción de una “cultura independiente” específicamente americana. La poesía era la disciplina mediante la cual se emprendería la tarea de la emancipación en la cultura con una vocación civilizatoria y política: “Difundir la civilización es acelerar la democracia; aprender a pensar, a adquirir, a producir, es reclutarse para la democracia (...)” (Alberdi [1837] 1955, pp. 58-59).

Que los integrantes de la ‘generación de 1837’, representantes de la minoría rioplatense letrada y acomodada, depositaran sus expectativas “civilizatorias” en el ejercicio poético de la pluma, se comprende así como un proyecto ideológico tendiente a sembrar la semilla del nuevo orden político, en la medida en que se planteaba la necesidad de “difundir las ideas que deberán encarnarse en los legisladores y realizarse en las leyes, hacerlas circular, vulgarizarlas, incorporarlas al espíritu público” (Echeverría [1846] 1915, p. 183).

De tal modo, la ‘generación de 1837’ articuló, por primera vez en la historia argentina, la noción de independencia con la de arte y cultura. Sin embargo, esta independencia, que correspondía al desarrollo de una cultura nacional, integraba decidida y conscientemente un proyecto político, el de la élite de Buenos Aires. Por lo tanto, la perspectiva de una cultura independiente fundada en la razón ilustrada no se planteaba escindida de lo social ni con un fin en sí misma o como “arte por el arte”, sino que constituía una herramienta del proyecto civilizatorio de una naciente burguesía

local, prestándole el servicio de romper las cadenas ideales que aún la ataban a la Europa “vieja y retrógrada” para que pudiera redactar las actas de su dominación.

Esta primera movilización del sentido de independencia centrada en la literatura, a casi ya dos siglos de nuestros días, arrojó sobre la historia local de la cultura las bases de su involucramiento con lo político. La construcción de una cultura independiente, misión de los *hombres de letras*, pudo ser reconocida en estos términos como una empresa eminentemente política.

La práctica artística de la independencia cultural

El segundo momento en la historia argentina en que se articuló la noción de independencia con la cultura tuvo lugar durante la década de 1930 y estuvo centrado en la producción teatral, siendo la creación del Teatro del Pueblo la que dio comienzo al proceso que consolidaría un nuevo teatro en Buenos Aires y marcaría su derrotero en las siguientes décadas (Verzero, 2010).

El Teatro del Pueblo fue una compañía teatral que nació oficialmente el 30 de noviembre de 1930 en los salones de la Asociación Wagneriana de Buenos Aires; unos meses después, el 14 de febrero de 1931, ofreció su primera función en un cine del barrio de Villa Devoto. Su mentor y director fue Leónidas Barletta –integrante del conjunto de intelectuales conocido como ‘grupo de Boedo’–, cuyo propósito era “(...) realizar experiencias de teatro moderno para salvar al envilecido arte teatral y llevar a las masas el arte en general, con el objeto de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo” (Marial, 1955, p. 61), llegando a constituir en Buenos Aires “el primer teatro independiente de vida orgánica” (p. 58). Si bien no agotó la totalidad del teatro independiente, sí fue su mayor impulsor, al que asimismo deben agregarse otras varias compañías como la Asociación Artística Juan B. Justo, Teatro Proletario o La Máscara, muy diversas entre sí.

La referencia al “envilecido arte teatral” apuntaba a un teatro caracterizado por “el auge de la revista burda y del sainete ya sin búsquedas y reiterado hasta en los detalles, (...) [y la] repetición de tipos mecanizados y contruidos ramplonamente (...)” (Marial, 1955, p. 33), cuya popularidad había crecido durante todo el decenio anterior. Esto se explicaba en parte por el mero interés comercial de los empresarios teatrales sin atender el contenido de las obras, por lo que la propuesta superadora de Barletta residía en no subsumir el teatro a la taquilla, elevar la calidad artística del sistema teatral

local y procurar una recuperación del teatro como arte. Su propósito independentista intentaba “dar a entender que el arte de las tablas, encarnado en esa forma, podía recuperar el interés popular” (Barletta, como se citó en Larra, 1978, p. 105) y estaba inspirado en su homónimo francés, ideado por Michel Rolland, cuyo objeto era desarrollar un teatro para el trabajador antes que para un público burgués (Fischer y Ogás Puga, 2006).

El teatro independiente se enfrentaba a cuatro características del teatro de su tiempo: los artistas “estrella” que encabezaban las compañías, los empresarios del circuito comercial, los elencos que sin ser profesionales copiaban los modos teatrales de este, y los funcionarios del teatro oficial gubernamental (Dubatti, 2006). Para sostener y encarar ese enfrentamiento se valía, a fin de cuentas, de una independencia respecto de la taquilla.

Por su parte, los manifiestos fundacionales de algunos grupos independientes de teatro convocaban a un cambio radical tanto en la función social del teatro como en el contenido de las obras y en su público (Saítta, 2002). Sin embargo, la propuesta transformadora del Teatro del Pueblo representó una “modernización” que colaboró en la renovación del repertorio teatral, recuperando la producción dramática europea de entonces con una finalidad didáctica (Ogás Puga, 2011).

Aquí aparece una primera coincidencia con el proyecto de la ‘generación de 1837’, en tanto esta se había propuesto la modernización de las letras y el pensamiento nacional como estrategia para alcanzar la independencia cultural. Ahora se trataba de independizar al arte teatral de sus cadenas comerciales, acaso desde una mirada más cosmopolita que europeísta (Verzero, 2010), aunque, curiosamente, retomaba esto de un pensador de la Europa iluminada como era Rolland. Ello habría sido posible dada la confianza que en ambos momentos se depositaba en el arte y la cultura para cumplir una misión civilizatoria, que tuviera a su cargo la formación de una consciencia racional y nacional propia, en el planteo de la generación de 1837, y una función de educación y concientización popular, en la propuesta del Teatro del Pueblo. Incluso Carilla (1958) ya señalaba, a más de veinte años de iniciado este proceso, que el teatro independiente debía recoger el guante lanzado por Alberdi respecto de la noción de un teatro de carácter nacional y la importancia que en ello asumía la comunión entre los actores y el pueblo.

El teatro independiente articulaba su proyecto con la poesía, la crítica y la literatura en general y, si bien el enfrentamiento con el teatro comercial no se encontraba explicitado en los términos generacionales del Salón Literario de 1837, los activistas del Teatro del Pueblo compartían con este su

desafío a un estado de cosas con fuerza juvenil, como lo indicaban en las páginas de la revista *Metrópolis*¹, su órgano de difusión: “queremos ser lo suficiente [*sic*] mal educados como para sentirnos libres e independientes” (*Metrópolis*, 1931, p. 3).

Sin embargo, la diferencia que resulta fundamental para los objetivos de este trabajo es que en el ámbito del teatro se desarrolló una expectativa de independencia respecto del comercio teatral, de la taquilla, lo que constituye una realidad histórica distinta de la que afrontó el Salón Literario. Este trató de desarrollar las fuerzas transformadoras de la razón, naturalmente bajo la dominación burguesa; en el otro, se afrontaban ya los resultados de esa dominación en el plano de la cultura. En otras palabras, tiene lugar en un momento histórico caracterizado por una industria cultural en desarrollo que incluye a las masas como público en escala creciente y que muestra el avance de una lógica comercial por sobre la artística.

El Teatro del Pueblo contribuyó a la formación de un público que estaba integrado por las masas urbanas crecientemente alfabetizadas (Sarlo, 2003), aunque no necesariamente constituyera un público burgués o de clases medias, como pretende Pelletieri (2006). El hecho de que ellas tuvieran características económicas, sociales y culturales diametralmente opuestas a los ciudadanos a que apelaban los intelectuales de 1837 quita fundamento a toda pretensión de asemejar el proyecto ilustrador de estos últimos con el del teatro independiente en los años 1930, fundada en una supuesta restricción a sectores acomodados de la escala social.

Por su parte, la denominación de *teatro proletario* (Saitta, 2002), bajo la cual se reconoció al que asumió un compromiso ideológico explícito y se representaba en locales partidarios y sindicales –una de cuyas compañías editaba una revista llamada como el grupo de Barletta²–, parece haber colaborado en la confusión sobre los públicos. Las compañías teatrales que reivindicaban esta denominación planteaban la necesidad de definir un arte proletario en oposición a un arte burgués –algo que no era suscripto por el Teatro del Pueblo–, lo que pudo haber contribuido a fortalecer la asocia-

¹ La revista *Metrópolis*. *De los que escriben para decir algo* fue el órgano oficial del Teatro del Pueblo, estuvo dirigida por Barletta y editó 15 números en total, entre mayo de 1931 y agosto de 1932. En sus páginas el grupo difundía sus propias actividades así como tenían lugar debates en torno de la relación entre arte y sociedad, el lugar del artista y su objeto de acercar el arte a las masas.

² Existió una publicación, entre 1935 y 1942, cuyo título era “Teatro del Pueblo”, dirigida por Eugenio Navas, un dramaturgo catalán exiliado en Buenos Aires. Sin embargo, a pesar de haber compartido el nombre con el grupo de Barletta, haber publicado literatura dramática e incluido notas ciertamente críticas respecto de la función social y liberadora del teatro, nada tenían que ver el uno con el otro e incluso mantuvieron una disputa por su denominación.

ción entre el teatro independiente (representado por el grupo de Barletta) y un público cuya pertenencia de clase no se reducía a los sectores obreros.

Es decir que existe una impronta nada despreciable del pensamiento clasista en la génesis y el desarrollo del teatro independiente, aunque Barletta y su grupo se alejaron de la perspectiva clasista y se acercaron a la idea de un ejercicio artístico sin fines de lucro. De esta manera, tuvo lugar un proceso de despolitización del teatro, en el cual el teatro independiente se reconoció como un teatro “de arte” que se definía por su desinterés respecto de la taquilla antes que por representar una herramienta de la lucha de clases. Este proceso puede comprenderse desde la noción de hegemonía en Williams (1977), para quien este tipo de mutaciones en la cultura representa selecciones en las que intervienen no solo las instituciones hegemónicas formales y establecidas sino también las formaciones, esto es, movimientos y tendencias culturales poco arraigados en ámbitos formales.

De tal modo, entre 1930 y 1943 este proceso dio lugar a reconocer el potencial formador y concientizador del teatro mediante la noción de un “teatro de arte”. Independizada del interés comercial de los empresarios teatrales, los intérpretes “estrellas” y las formas comerciales del sainete y el grotesco, pero también de las luchas obreras, sindicatos y partidos políticos que planteaba el teatro proletario, la consolidación de la propuesta encarnada por el grupo de Barletta consagró la práctica artística libre como el corazón del teatro independiente. El componente más político de la independencia –que de intentar ofrecer en 1837 el sustento cultural, ideológico y político para un orden en cuyo origen no había ninguna revolución burguesa, se había trasladado, cien años más tarde, a la postulación de un arte al servicio de las luchas de quienes eran los oprimidos de ese mismo orden, como lo planteaba el teatro proletario–, había pasado a un segundo plano tras la noción de un teatro “de arte”.

La política como residuo de la independencia

El tercer momento en que vuelven a articularse independencia y cultura en Argentina tuvo lugar entre fines de la década de 1960 y mediados de la de 1970³, centrándose en la música, concretamente en los primeros pasos del llamado rock nacional.

³ El lapso comprendido entre el segundo y el tercer momento de esta periodización está en Argentina atravesado y fuertemente caracterizado por los gobiernos peronistas (1945-1955) y constituye un período histórico extensamente estudiado, llegando a conformar un campo en sí mismo (estudios sobre el peronismo), cuyo abordaje excede el objeto de este trabajo. Asimismo, corresponde señalar que la his-

El surgimiento de lo que –no sin polémica– se ha denominado rock nacional (Alabarces, 1993; Vila, 1985) puede reconocerse, como fenómeno musical y en sus múltiples dimensiones (social, política, estética, cultural, económica), en la segunda mitad de la década de 1960, a partir de su oposición a la música de la llamada “Nueva Ola”, un término acuñado a principios de los años sesenta por la compañía discográfica *RCA Victor*. Sus representantes eran músicos como Ramón “Palito” Ortega, Leo Dan y Donald, “jóvenes blancos, clasemedios (...) rebeldes pero buenísimos (...)” (Alabarces, 1993, p. 39) y movilizaba modelos de juventud inspirados en el *American Way of Life* que rezumaban las películas de Doris Day, establecidos en un capitalismo global que “había sabido transformar la ansiedad de los jóvenes en mercancías sagazmente adecuadas a un nuevo horizonte de expectativas” (Pujol, 2002, p. 254).

En esto se fundaba la oferta que la industria musical argentina tenía para los jóvenes en los años sesenta, expresada y publicitada en programas televisivos como el “Club del Clan” –emitido por Canal 13 entre 1962 y 1964–, y películas que habían permitido conseguir varios éxitos de ventas a lo largo de toda la década (Carnicer y Díaz, 2009). Por lo tanto, los grandes sellos no tenían motivos para ser particularmente receptivos con los nuevos rockeros, quienes no solo proponían cantar en español, sino que además incluían letras en gran medida opuestas al núcleo representacional de su negocio.

De ese modo, el rock nacional creció a partir de la disputa con esta música “comercial”, habiéndose constituido en el medio por el cual una fracción juvenil realizó la crítica hacia el mundo que reflejaba aquella música propagada por las discográficas, la TV y la radio, como un mundo juvenil hipócrita y construido según el interés del establishment económico. Con el paso de los años, ese carácter contestatario del rock se enfrentaba a un mundo ante el cual “sólo es posible luchar con el arma de la contra-cultura, de la denuncia, de la toma de conciencia, por lo tanto la batalla se da en el campo de la cultura” (Vila, 1985, pp. 124-125).

Aquí, sin embargo, a diferencia de la disputa que durante la década de 1930 tuvo lugar en el teatro independiente, la crítica planteada desde el rock en ningún momento insinuó ribetes clasistas. Más aun, para Alabarces (1993) la creación de una oposición entre “sentimiento” e “ideología” en

toriografía coincide en que durante este período existió una “definida postura del Estado de intervenir en el campo del arte y los medios de comunicación” (Mogliani, 2004, p. 172), lo cual ha suscitado ricos y numerosos debates en la historia cultural, la sociología y la historia del arte (Ford, Rivera y Romano, 1985; Kriger, 2009; Pelletieri, 1999, entre otros), aunque su reposición escapa al foco de este artículo.

su interior fue el resultado del intento de ciertos sectores de alejar al rock del “peligro de la politización”, en un contexto de creciente conflictividad y militancia política juvenil. Para ilustrarlo cita un fragmento de la cobertura realizada por la revista *Pelo*⁴ de la visita de Joan Baez a la Argentina en 1974, en la que se leía que: “(...) quería hablar solamente de política, de su cosa con la amnistía y todo ese circo” (Alabarces, 1993, p. 61), donde se puede reconocer la existencia de cierta “estructura de sentimiento” (Williams, 1977) en el espacio del rock, en la cual afirmaciones de esta índole no resultaban tan incómodas. Tal como advierte Grossberg (2006), en la década de 1960 y a escala global la cultura se constituyó como el ámbito en el cual las personas vivían y daban sentido a “los cambios políticos e históricos así como a los desafíos de sus propias vidas” (p. 10, trad. propia), de modo que lo político podía subsumirse en lo cultural.

Ahora bien, los primeros años del rock encontraron un obstáculo en la indiferencia de los grandes sellos editores por grabar sus trabajos. Esa dificultad constituyó el principal motivo de la creación de Mandioca, primer sello discográfico de rock de la Argentina, en 1968 por Jorge Álvarez, un editor literario con contactos en el campo artístico e intelectual porteño. Luego de editar a numerosos músicos y bandas que darían inicio al llamado rock nacional, como Manal, Moris, Miguel Abuelo, entre otros, Mandioca entró en quiebra debiendo cerrar hacia fines de 1970 y sus artistas fueron luego recuperados por el sello *Talent* a cargo de Álvarez, pero bajo el paraguas de *Microfon*. La estructura y tamaño de *Microfon*, uno de los sellos más importantes de música folclórica en el país, facilitó la distribución de los discos en una escala varias veces mayor a la que podía afrontar la extinta Mandioca.

Por lo tanto, puede reconocerse a esta como el primer espacio de edición independiente en la música, en especial en el rock, pionera en articular la edición discográfica (y la producción de música en vivo) con nociones de libertad artística y afecto en el vínculo entre músicos, editores y público, de modo que su objetivo no era reductible al mero interés de ganancia, aunque tampoco dejaba de ser una empresa. Por un lado, Mandioca refrendó al rock al interior del campo cultural, al acercar a los músicos de rock al mundo artístico e intelectual local, legitimándolo en términos estéticos;

⁴ La revista *Pelo*, surgida en febrero de 1970 y fundada por el periodista Daniel Ripoll (quien asimismo había trabajado en la redacción de otra revista destinada al público juvenil, *Pinap*, desde su fundación en 1968), fue una de las publicaciones más importantes del rock nacional durante los años setenta y cumplió una importante función de difusión. De tirada mensual, publicaba entrevistas a músicos de rock locales y extranjeros y notas sobre distintos aspectos referentes al rock local e internacional.

por otro, lo potenció económicamente, al producir las mercancías musicales que los músicos no podían afrontar por propia cuenta y despertar el interés de la industria por él.

La creación de Músicos Independientes Asociados (MIA) en 1975 aportó la novedad de la gestión colectiva cooperativa tanto de discos como de conciertos. Nacida en el seno de la familia Vitale, MIA se convertiría en una cooperativa compuesta por músicos, técnicos, iluminadores, diseñadores y productores, que llegó a superar las treinta personas. Mediante su trabajo cooperativo planificaron, organizaron y desarrollaron conciertos y editaron discos a través de su sello *Ciclo 3*, alcanzando entre ambas actividades una profusa producción entre 1975 y 1982.

Por un lado, MIA constituyó el primer intento consciente de organización independiente de músicos en la gestión de su trabajo. Con ello, la noción de independencia fue recuperada para dar sentido a prácticas que anteriormente podían encontrarse dispersas y desarticuladas, lo cual planteó un nuevo escenario de posibilidades concretas para el trabajo musical. Grinberg reproduce un boletín de MIA fechado en 1976 cuya lectura no deja dudas respecto de la claridad de sus objetivos:

MIA es una asociación cooperativa de músicos y técnicos del sonido, que pretende comunicarse con la gente a través de la música como elemento expresivo. MIA educa y prepara a sus músicos integrantes para realizar tareas pedagógicas, que les posibiliten tener un medio de vida independiente. MIA aspira, entonces, a tener una propuesta artística y pedagógica (...) que requiere el cumplimiento de una conducta coherente y consecuente con sus objetivos. (Músicos Independientes Asociados, como se citó en Grinberg, 2008, p. 261)

Por su parte, el contexto en el cual MIA se desarrolló y creció durante aquellos años estuvo marcado por un auge de los recitales, los que según Vila (1985) “configuran un claro ejemplo de resignificación de la política en períodos de cierre de los espacios tradicionales de acción de la misma” (p. 86). Alabarces (1993) agrega a ello que la caída en las ventas de discos se encuentra necesariamente ligada a los efectos de la política económica desplegada en los años previos a la dictadura, mermando las perspectivas editoriales frente a los conciertos, que pudieron ofrecer un espacio de trabajo mayor para muchos músicos.

Estas circunstancias facilitaron las condiciones pero no explican por sí solas el fenómeno musical independiente durante el período, cuya comprensión exige atender a factores de índole cultural y política, en virtud de

una cierta estructura de sentimiento proclive a subsumir lo político y lo social en el ámbito de la cultura desplegada a escala global hacia los años sesenta y setenta. En Argentina, la radicalización política que tuvo lugar desde la década de 1960 y que pudo advertirse en el campo artístico y cultural en la articulación de hechos artísticos y políticos (Giunta, 2001; Longoni y Mestman, 2000) encontró un quiebre abrupto con el golpe de Estado de 1976, al instaurar un régimen de represión estatal que significó la clausura de los ámbitos de militancia y participación política que hasta entonces se venían potenciando. En este contexto, la avidez por la participación colectiva no se extinguió, sino que encontró en la cultura el espacio propicio para desplegarse, sin hacer explícitos los intereses y objetivos políticos de distintas organizaciones sociales y sindicales.

En el caso de MIA, su éxito merece comprenderse como un acto de militancia política cultural. En esta dirección, Esther Vitale señalaba hace algunos años en una entrevista que MIA “había sido hasta entonces como un refugio cultural. Cuando empezó a haber cierta apertura, cada uno quiso explotar su veta” (“Donvi’ y Esther Vitale, parte de la religión del rock nacional”, 14 de febrero de 2011, párr. 8).

De esta manera, tanto como actitud contestataria y juvenil del rock, primero, y como refugio de militancia cultural en un contexto represivo, después, lo político asumió un lugar residual en la producción cultural, en la medida en que “ha sido efectivamente constituido en el pasado, pero se encuentra aún activo dentro del proceso cultural” (Williams, 1977, p. 122, trad. propia). Tuvo así un papel insoslayable en el sostenimiento de la alternativa que representó la producción cultural independiente en este tercer momento histórico de articulación entre independencia y cultura.

APUNTES CONCLUSIVOS

El vínculo entre la noción de independencia y la producción cultural en Argentina se forjó en tres momentos clave, en cuyas formas asumidas lo político tuvo un papel central, aunque no siempre de modo explícito. En su análisis recuperamos a Williams (1977) para advertir la posibilidad de la presencia de lo político sin independizarlo de la cultura dominante, bajo la modalidad de residual, arcaico o emergente. Esta distinción resulta clave, por cuanto permite diferenciar la inscripción de lo político en los procesos culturales en distintos momentos y, por lo tanto, reconocer el cambio histórico que atraviesa a la cultura así como su vinculación con otras esferas de lo social.

El derrotero de la independencia en la cultura aquí periodizado y el lugar que lo político tiene en ella se comprende en el marco de lo que Marcuse (1986) reconoce como “la absorción administrativa de la cultura por la civilización” (p. 71), esto es, su incorporación al orden de dominación al que la política sirve como conjunto de agentes e instituciones tendiente a administrar la vida social (Mouffe, 2007). La política, ahora, como ejercicio administrativo al que se ha expropiado su carácter antagónico, representa una esfera más allá de los límites de la cultura y cuyo franqueamiento constituye el aludido “riesgo de la politización”. Cuando durante los años sesenta y setenta se tiende a subsumir lo político y lo social en el ámbito de la cultura (pues “la política” como mera administración no lo admite), esta se muestra como un lugar capaz de recibir dichos sentidos, proceso que se verá refrendado luego por la represión desplegada por la dictadura militar iniciada en 1976, la cual imposibilitó de facto la actividad política militante e instauró un nuevo orden de lo decible (Longoni, 2013).

En el proyecto de la ‘generación de 1837’, en los orígenes de la Argentina, la política emergía como objetivo de toda una generación para continuar los procesos de independencia y construcción del Estado nación. La renovación cultural que desplegó el teatro independiente en la década de 1930, tensionó lo político entre la ocupación de un espacio emergente y residual, al que finalmente la derrota de la perspectiva clasista lo conminó. Hacia finales de la década de 1960 y la de 1970, la política se disputaba entre algo arcaico e indeseable o bien como algo residual en el rock autogestivo e independiente, en épocas de represión estatal. En tanto elemento arcaico de la cultura, la política se pudo visibilizar como parte de una historia cultural ya concluida, como expectativas utópicas perimidas y sepultadas por la política consagrada como administración de la dominación; en cuanto elemento residual, en cambio, la política podía permanecer como interés legítimo del espíritu contestatario del rock en un contexto represivo aunque, desde ya, subsumido en el orden de la dominación.

En todo ese recorrido la presencia de lo político, erigida, disputada y, por momentos, despreciada, fue moldeando una construcción de independencia cultural de la que, hasta la actualidad, forma parte constitutiva. Se trata, concluimos, de diferentes momentos del recorrido histórico de la construcción de una hegemonía en toda su extensión a la que la cultura no resulta independiente, más allá de las distintas voluntades de disputa y confrontación que los animaron. La función concientizadora de la actividad cultural sobre la que los jóvenes del Salón Literario habían articulado su propuesta de una emancipación mental anudó lo político a la independencia cultural.

La consolidación del teatro independiente implicó un distanciamiento de la producción cultural respecto de la lucha política concreta acentuando la división sobre el interés comercial antes que sobre el carácter ideológico del teatro, tal planteaban los partidarios del arte proletario: frente a un orden burgués ya construido y establecido, la independencia en la cultura no tenía necesidad de cuestionar al conjunto de la vida social, sino de discutir algunas de sus manifestaciones en la cultura. Cuarenta años después, el rock pudo desplegar un sentido de independencia que, aun vinculándose a causas progresistas y sin perder por completo la esperanza emancipatoria en la cultura, no reconocía deuda alguna con la política, pudiendo incluso pasar, sin más, a representar un “circo”. Mientras la oposición entre “sentimiento” e “ideología” desplegada en el ambiente del rock hacia fines de los años sesenta tendía a confinar lo político y lo ideológico a lo arcaico, la propuesta desarrollada por MIA (o mejor, su desmembramiento tras la apertura política que se vislumbraba en los primeros años de la década de 1980) puede ser leída en dirección de advertir el carácter residual de estos en la música rock. Sin embargo, el golpe de Estado de 1976 devovió lo político a un espacio de residualidad, revitalizando al ámbito de la cultura como espacio de participación, donde el rock proveyó una plataforma representacional privilegiada.

En Argentina, la historia de la independencia cultural se equipara así a la historia de su despolitización. Pero en tanto el lugar que corresponde al elemento político e ideológico en la cultura no es sino resultado de las luchas históricas que la atraviesan, se halla aún en disputa. Entendemos que el reconocimiento de esta disputa supone un primer paso en la comprensión de lo que se representa como independencia cultural todavía hoy.

REFERENCIAS

- Alabarces, P. (1993). *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Alberdi, J. B. ([1837] 1955). *Fragmento preliminar al estudio del Derecho*. Buenos Aires: Hachette.
- Carilla, E. (1958). El teatro independiente en la Argentina. *Universidad (Santa Fe)*, 37, 53-82.
- Carnicer, L. y Díaz, C. (2009). Discursos hegemónicos y rupturas en la música para jóvenes y el folklore en la Argentina de 1968. *Boletimúsica. Revista de música latinoamericana y caribeña* 25, 25-40.
- “Donvi” y Esther Vitale, parte de la religión del rock nacional (14 de febrero de 2011). *La Gaceta*. Recuperado de: <http://www.lagaceta.com.ar/>

- Dubatti, J. (2006). Teatro independiente y pensamiento alternativo: traducción del otro y metáfora de sí en *África* de Roberto Arlt. En H. E. Biagini y A. A. Roig (eds.). *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX. Tomo II: Obrerismo, vanguardia, justicia social (1930-1960)* (pp. 405-415). Buenos Aires: Biblos.
- Echeverría, E. ([1846] 1915). *Dogma Socialista: precedido de una ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en el Plata desde el año 1837*. Buenos Aires: La Cultura Argentina.
- Fischer, P. V. y Ogás Puga, G. (2006). El Teatro del Pueblo: período de culturización (1930-1949). En O. Pellettieri (dir.). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada* (pp. 159-212). Buenos Aires: Galerna.
- Ford, A., Rivera, J. y Romano, E. (1985). *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa.
- Ghirardi, O. (2007). *La Generación del '37 en el Río de la Plata*. Córdoba: Academia Nacional de Derecho y Ciencias Sociales de Córdoba.
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Grinberg, M. (2008). *Cómo vino la mano: orígenes del rock argentino*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Grossberg, L. (2006). Does Cultural Studies have Futures? Should it? (or What's the Matter with New York?). *Cultural Studies* 20, 1, 1-32.
- Gutiérrez, J. M. (2006). *De la poesía y elocuencia de las tribus de América y otros textos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Importancia del trabajo intelectual (31 de marzo de 1838). *La Moda*, 20, 1-2.
- Introducción (15 de abril de 1838). *El Iniciador* 1, 1-2.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo. El estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Larra, R. (1978). *Leónidas Barletta: el hombre de la campana*. Buenos Aires: Conducta.
- Longoni, A. (2013). Incitar al debate, a una red de colaboraciones, a otro modo de hacer. Introducción al dossier Entre el Terror y la Fiesta. *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* 13, 1-4. Recuperado de: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/28015.html>
- Longoni, A. y Mestman, M. (2000). *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Marcuse, H. (1986). *Ensayos sobre política y cultura*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Marial, J. (1955). *El teatro independiente*. Buenos Aires: Alpe.
- Metrópolis (1931). Acotaciones. *Metrópolis* 2, 2-7.
- Mogliani, L. (2004) Teatro y poder durante el primer y segundo gobierno peronista. En O. Pellettieri (ed.). *Reflexiones sobre el teatro* (pp. 171-180). Buenos Aires: Galerna.
- Mouffe, C. (2007). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

- Ogás Puga, G. (2011). Pilares de la escena independiente argentina. Roberto Arlt en el Teatro del Pueblo. *Stichomythia* 11/12, 28-41.
- Oría, J. A. (1938). Prólogo de la edición facsimilar publicado por la Academia Nacional de la Historia. En *La Moda: Gacetín semanal de música, de poesía, de literatura, de costumbres, 1838* (pp. 23-74). Buenos Aires: Guillermo Kraft.
- Pellettieri, O. (1999). Peronismo y teatro (1945-1955). *Cuadernos Hispanoamericanos*, 588, 91-99.
- Pellettieri, O. (2006). Algunos aspectos del “teatro de arte” en Buenos Aires. En O. Pellettieri (dir.). *Teatro del Pueblo: una utopía concretada* (pp. 69-158). Buenos Aires: Galerna.
- Pujol, S. (2002). *La década rebelde. Los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé.
- Rancière, J. (1996) *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Saítta, S. (2002). Teatro Proletario: arte y revolución a comienzos de los años treinta. *Teatro XXI. Revista del GETEA* 14, 12-16.
- Sarlo, B. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1820-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Verzero, L. (2010). Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo: problemáticas de la izquierda clásica. *Telón de Fondo* 11, 1-22.
- Vila, P. (1985). Rock nacional: crónicas de la resistencia juvenil. En E. Jelín (ed.) *Los nuevos movimientos sociales/1* (pp. 83-148). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Weinberg, F. ([1958] 1977). *El salón literario de 1837*. Buenos Aires: Hachette.
- Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.