

Notas oblicuas

ANDREA GIUNTA. VANGUARDIA, INTERNACIONALISMO Y POLÍTICA. EL ARTE ARGENTINO EN LOS AÑOS SESENTA. ED. PAIDÓS, Bs. As., 2001.

Por Germán García

1 A fines de los '60, por encargo de la Ed. Jorge Alvarez, cuyo titular impulsaba Mandioca, el sello discográfico que difundía el rock nacional, hice un trabajo, que nunca se publicó, llamado De los ídolos al underground. Un libro de Di Nubila sobre el cine argentino, crítico con el peronismo, mostraba un reverso involuntario: la desaparición de nuestro cine en el mercado latinoamericano, la suplantación por el cine de los Estados Unidos. De paso, mostraba los "memes" que se proponían a la "juventud" y que, al poco tiempo, tendrían su réplica local. (La palabra "memes", que no creo que haga fortuna en España donde la memez es la estupidez, y un "memo" algo similar a nuestro desusado mamerto, fue acuñada por Richard Dawkins en su libro *The Selfish Gene*, en 1976, para describir lo que transmite, una imitación. La memética, como disciplina que estudia estos modos de transmisión, suena mejor. Un libro sobre el tema, prologado por el propio R. Dawkins, *La máquina de los memes*, de Susan Blacmore, 1999. Hay traducción.) No sé si la memez, pero los memes del rock nacional estaban en la ropa, en los nombres y en una fonetización deliberada, que atentaba contra la canción de cuna de una estampa y una "entonación" porteña, que en aquellos años se encarnaba para muchos en Julio Sosa. El mimetismo, desde el camuflaje que intenta confundirse con el paisaje al disfraz con la que el cazador mima su presa, muestra que la emulación es algo nada desdeñable a la hora de entender la "recepción" (Robert Jauss lo dice, me parece, cuando habla de la "imitación" francesa de la tragedia griega).

2. La palabra "política" es usada, por Andrea Giunta, en la forma precisa y difusa que tiene en la semántica del sentido común. Se trata de un conjunto de actos y de operaciones delibera-

das, donde se generan tensiones que vuelven patente la existencia de fuerzas antagónicas que luchan por decidir sobre el conjunto. Y es por esta palabra, política, que el libro de Andrea Giunta me condujo a otros actores, otros emuladores, que emergieron después de 1955.

Me refiero a los integrantes de la revista *Contorno*. Y, en particular, al trío formado por Carlos Correas, Oscar Masotta y Juan José Sebrelli.

El primero se aferró al modelo Sartre, al punto de convertirse en un incondicional de éste hasta el último momento de su vida, que concluyó por suicidio hace poco tiempo.

Oscar Masotta, supongo que por error, es omitido en el índice analítico del libro de Andrea Giunta, porque es nombrado —en referencia a un artículo de Roberto Jacoby— en tanto compilador del libro *Happenings*, publicado en 1967. Falta, por otra parte, el libro sobre el arte pop, donde Oscar Masotta reseña su "experiencia" en diversos talleres de artistas plásticos argentinos a los que llama los imagineros (Santantonín, Minujín, Puzovio, Squirru, Stoppani, Renart, Wells y Maza).

Oscar Masotta va de un replicante a otro, se comporta como el antropólogo inocente, mientras prepara su propia réplica de Jacques Lacan, cuyo ensayo general también ocurrió en el Instituto Di Tella en 1969.

Juan José Sebrelli, por su parte, después del hallazgo de Henri Lefebvre y su *Critique de la vie Quotidienne* publicado en 1947 (tuvo tiempo de leerlo, porque apareció en nuestra lengua mucho después) obtuvo el éxito con Buenos Aires, vida cotidiana y alienación, a mediados de los sesenta. Pero no siguió al Lefebvre que, después de haber sido católico y marxista del PCF, se convirtió en uno de los inspiradores, desde su cátedra en Nanterre, de mayo del 68. Sebrelli buscó distintos temas que "desmistificar" (Mar del Plata, el fútbol, Eva Perón, los Anchorena, la modernidad misma), siempre como *outside*.

3. ¿Se trata de la originalidad contra la imitación?. La teoría de los memes (a lo que aludo de manera lúdica, para no entrar en los embrollos de las identificaciones y los ideales) no in-

cluye semejante memez. Se trata, para volver al término fuerte de Andrea Giunta, de la política mimética que se juega en cada circunstancia. Al describir los sesenta la autora dice: "Si a comienzos de la década la problemática dominante de los sectores de vanguardia, pasaba por la actitud experimental dirigida a la transformación de las estructuras, después de 1965 será cada vez más difícil pensar el arte y la vanguardia al margen de las preocupaciones y posicionamientos políticos" (pag. 37).

Es decir que se comienzan a perder los rasgos que la autora considera característicos de la modernidad (exaltación de lo urbano, perpetua desintegración, ambigüedad, angustia, necesidad de transformación del individuo y del mundo). En particular "en lo que atañe a los programas artísticos hubo una generalizada renuncia (sic) a un rasgo central en el paradigma de la estética moderna: la autonomía formal (autosuficiencia, anti-narratividad) como conciencia crítica oposicional" (pag. 35) ¿Cómo se explica este renuncio?. Las casi cuatrocientas páginas de Vanguardia, internacionalismo y política, con su admirable precisión de fuentes y su necesaria erudición, es el recorrido que conduce a una respuesta.

Para esto Andrea Giunta se vale de las coordenadas tridimensionales que se enuncian en las palabras del título. Hay que leer su argumentación.

4. El eje horizontal de las vanguardias (historia de más de un siglo), el eje vertical de la política (el peronismo, el golpe de 1955, la revolución cubana, la Alianza para el Progreso, la política cultural norteamericana) y el eje oblicuo del internacionalismo, en tanto horizonte de expectativa que comienza a formar Jorge Romero Brest desde 1948, en las páginas de Ver y estimar, que "aspiraba al establecimiento de valores a partir de la teoría, la historia y la estética, sin dejar de lado, por supuesto, la sensibilidad" (pag. 77).

Jorge Romero Brest, cuyo recorrido es crucial en la versión de Andrea Giunta, entendía "el acto de la creación" como el equilibrio entre la adivinación genial de individuo y las fuerzas colectivas que lo habían originado. En este sentido, era el producto de las fuerzas colectivas del pe-

ronismo, tensadas desde la oposición.

"El arte europeo –escribe JRB –, en nuestro siglo, se ha transformado en arte universal; y si París ha ejercido el más alto magisterio que le haya sido asignado a ciudad alguna en la historia de la humanidad, es porque durante cincuenta años ha sido el crisol de las teorías estéticas universalistas" (1948). El peronismo era también, un "crisol" de algunas políticas de Europa.

El valor que pueda darse a cada uno de los términos puesto en juego –vanguardia, internacionalismo y política- permitirá la localización del objeto que anuncia el subtítulo: arte argentino.

No la obra de tal o cual, sino un conjunto de rasgos diferenciales capaces de ser aceptados por quienes sancionan el valor de las vanguardias.

Para decirlo con Bourdieu, por quienes puedan tasar los "signos de riqueza destinados a ser valorados, apreciados, y signos de autoridad destinados a ser creídos y obedecidos".

Romero Brest construye su autoridad al incluirse entre los críticos internacionales, ya que en el país –donde gobierna el peronismo- no tiene el lugar que quiere, ni pares, sólo discípulos y amigos. Para que el arte sea argentino tiene que ser reconocido en otros lugares, pero además tiene que ser emergente de percepciones (para usar una palabra laxa) que no se reduzcan a los memes adquiridos en la frecuentación de los productos de la vanguardia (aunque es difícil, podemos inventar una fantasía sexual, una comida que no sea una copia).

5. Federico Neiburg, en su libro Los intelectuales y la invención del peronismo – a pesar de una versión 'narrotologica' que por momentos hace olvidar al lector que el peronismo era real, que decidió que era la argentina durante bastante tiempo- subraya con fuerza las transformaciones del tema de las dos argentinas. La de Sarmiento, pero también unas cuantas más. Ninguna de las versiones explica lo que una comparación ilumina: la palabra 'nacionalismo' suele estar a la izquierda en los países latinoamericanos, mientras que entre nosotros aparece de manera inevitable a la derecha, lo que da más fuerza al ideal internacionalista.

Puse a la argentina fuera de 'latinoamérica' porque esta singularidad de la palabra 'nacionalismo' suele explicarse por la rápida transmisión mimética de las tensiones europeas (Borges dice que lo acusaron de extranjerizante cuando el nacionalismo francés se puso de moda en Buenos Aires).

El receptor de "memes" que fue Jorge Romero Brest para el arte argentino, tuvo su réplica en la sociología científica de Gino Germani, quien también adquirió una mayor autoridad en 1955 con la caída del peronismo, y la posterior 'modernización', que consistía en barrer el tramado mimético de un paternalismo que había sobrevivido a sus fuentes de inspiración.

Gino Germani, en un artículo titulado 'La integración de las masas a la vida política y el totalitarismo' (1956) dio, según Neiburg, "la primera formulación completa que posteriormente sería consagrado como la 'interpretación ortodoxa' de los orígenes del peronismo. La crisis de la sociedad contemporánea era para Germani una crisis de 'integración'. Como se vio anteriormente, la preocupación principal de Germani era formular una respuesta al problema de la ciudadanía que fuera distinta al totalitarismo".

6. ¿Los artistas estaban mejor contra Perón? ¿También los cineastas, los músicos y los intelectuales? Los genes y los memes no son lo mismo. El genoma no es el gozoma. Lo que el peronismo parecía ofrecer, eso que Leonardo Favio idealiza, está destinado a un sujeto que se protege de su orfandad. La generación ya "protegida" por la política, a la inversa, se fascina con los memes "parricidas" (hay que matar a los padres cuando se es joven, decían los surrealistas, porque después uno se encariña). Pero lo que era fácil contra Perón (Galerías y no Museos, revistas marginales y no prensa oficial, etc.) no suponía ganado ese horizonte que el peronismo excluía. Y el arte argentino de los años sesenta no llegó a formar parte del circuito internacional como hubiese querido J. Romero Brest, ni logró incorporar a Buenos Aires para que ese circuito lo incluya. Los intelectuales tampoco lograron orientarse en la trama densa que se producía en el cruce de la política y la vanguardia (cuando se afirmaba el primer término desaparecía el segundo, y a la inversa). Puedo decir derrota, también fracaso. Andrea Giun-

ta lo dice así: "Sin embargo, el análisis del período dibuja la idea de que, culturalmente, la Argentina era un país pobre y desamparado, rendido ante las voluntades del imperio. Por lo contrario, las estrategias que las instituciones argentinas diseñaron fueron consecuentes, articuladas y, hasta cierto punto, agresivas.

"Claro que las condiciones para el triunfo internacional difícilmente podían sostenerse en un contexto de crisis económica, política, militar y social como el que caracterizó el final del período (...). El fracaso de la Alianza para el Progreso, junto a la radicalización de la crisis económica, social y política, diluyeron las posibilidades de concebir un desarrollo gradual para Latinoamérica y plantearon la urgencia del cambio revolucionario. Ante la nueva situación, el gobierno norteamericano no dudó en buscar nuevos aliados: no ya políticos vulnerables, ni representantes de las nuevas burguesías industriales ligadas al proyecto modernizador, sino los militares y las dictaduras que dominaron el sistema político latinoamericano durante los años setenta" (pag. 381).

Ahora el arte de Latinoamérica es un ingrediente adicional – son palabras de Andrea Giunta del relato modernista, donde el Museo de Arte Moderno de Nueva York incorpora a Frida Kahlo como un aporte al surrealismo, Orozco, Rivera y Siqueiros como marco de referencia para explicar el primer Pollock; Tamayo para exponer los errores y la superación del muralismo; Matta para comprender el segundo Pollock o Wifredo Lam como reelaboración del cubismo desde los componentes africanos en América latina.

Andrea Giunta se pregunta si las artes visuales en Argentina, en lo que hace a los sesenta, terminan con el suicidio de Greco en 1965, o cuando Noé deja de pintar, o cuando Ferrari elige la política, o cuando en 1966 Santantonín decide quemar su obra, o en 1968 cuando los artistas se enfrentan con las instituciones en las que habían participado. Hoy, sabemos que algunos se fueron, volvieron y continúan.

Creo que este libro ilumina demasiadas cosas. Hay que leerlo, incluso por la trama divertida de muchos acontecimientos.

¿Cuándo terminaron los sesenta?. Me parece que fue cuando el superyó, tras la máscara de la política, dijo basta de tonterías, el goce necesita un sacrificio.