



Repositorio Digital Institucional
"José María Rosa"

Universidad Nacional de Lanús
Secretaría Académica
Dirección de Biblioteca y Servicios de Información Documental

Zulema Manuela Noli

Los actos patrios escolares y el cancionero del nivel primario como aporte a la construcción de la identidad nacional durante el peronismo (1946-1955)

Tesis presentada para la obtención del título de Maestría en Metodología de la Investigación Científica

Director de la tesis

Silvia Rivera

El presente documento integra el Repositorio Digital Institucional "José María Rosa" de la Biblioteca "Rodolfo Puiggrós" de la Universidad Nacional de Lanús (UNLa)

This document is part of the Institutional Digital Repository "José María Rosa" of the Library "Rodolfo Puiggrós" of the University National of Lanús (UNLa)

Cita sugerida

Noli, Zulema Manuela. (2012). Los actos patrios escolares y el cancionero del nivel primario como aporte a la construcción de la identidad nacional durante el peronismo (1946-1955) [en Línea]. Universidad Nacional de Lanús. Departamento de Humanidades y Artes

Disponible en:

http://www.repositoriojmr.unla.edu.ar/descarga/Tesis/MaMIC/032288_Noli.pdf

Condiciones de uso

www.repositoriojmr.unla.edu.ar/condicionesdeuso



www.unla.edu.ar
www.repositoriojmr.unla.edu.ar
repositoriojmr@unla.edu.ar



**Universidad Nacional de Lanús
Departamento de Humanidades y Artes**

TESIS DE MAESTRIA EN METODOLOGIA DE LA INVESTIGACION CIENTIFICA

Título: Los actos patrios escolares y el cancionero del nivel primario como aporte a la construcción de la identidad nacional durante el peronismo (1946-1955)

Maestrando: Zulema Noli

Directora de tesis: Prof. Silvia Rivera

Lugar y fecha: Lanús, agosto de 2012

Índice temático

Introducción.....	7
i.1. Planteo del problema.....	7
i.1.1. Por qué preguntare por los actos patrios.....	7
i.1.2. Algunos interrogantes relacionados con el planteo del problema.....	11
i.2. Objetivos, hipótesis y definición de términos y de variables.....	13
i.2.1. Objetivos.....	13
Objetivos generales.....	13
Objetivos específicos.....	13
i.2.2. Hipótesis.....	13
Hipótesis sustantivas.....	14
Hipótesis de trabajo.....	14
i.2.3. Definición de términos.....	14
i.2.3.1. Actos patrios escolares.....	14
i.2.3.2. Nivel primario.....	16
i.2.3.3. Cancionero patrio.....	18
i.2.3.4. Unidades textuales.....	19
i.2.3.5. El peronismo (1946-1955).....	20
i.2.4. Definición de variables.....	22
i.2.4.1. Discursividad.....	22
i.2.4.2. Identidad nacional.....	24
i.2.4.3. Dimensión ideológica.....	26
i.2.4.4. Significado.....	27
i.2.4.5. Enunciado.....	28
i.2.4.6. Prácticas.....	30
i.2.4.7. Aspectos estilísticos de la música.....	32
i.2.4.8. Contenidos de las unidades textuales.....	39
i.2.4.9. Recursos literarios.....	39
i.2.5. Estado de la cuestión.....	43
i.2.6. Marco teórico.....	44

Capítulo 1: Acerca de la Metodología.....	53
1.1. Los modos del método de la ciencia.....	53
1.2. El objeto modelo: un puente entre la empiria y el concepto.....	54
1.3. Semiótica y Metodología.....	55
1.4. Aspectos básicos de la teoría del signo.....	56
1.5. La matriz de datos: un aporte semiótico a la metodología.....	57
1.6. La estructura cuatripartita de la matriz de datos.....	58
1.7. La dialéctica de la matriz de datos: constitución y regulación.....	59
1.8. Las matrices de datos en este trabajo.....	60
1.9. Componentes inherentes a todo dato.....	63
a. Unidades de análisis.....	63
b. Variables.....	64
c. Valor de la variable.....	64
d. Indicador.....	65
e. Valor del indicador y valor de la variable.....	66
1.10. En cuanto al camino metodológico.....	67
a. Deducción.....	67
b. Inducción.....	68
c. Abducción.....	68
d. Analogía.....	69
1.11. En cuanto al tipo de diseño de investigación.....	70
1.12. La herméutica como camino hacia el análisis de los actos patrios.....	72
1.13. Técnicas de recolección de datos.....	75
a. Análisis de contenido como discursividad.....	75
b. Entrevista.....	79
1.14. Plan de tratamiento y análisis de datos.....	79
 Capítulo 2: Peronismo, educación e identidad nacional: Continuidad y cambio.....	 83
 2.1. El peronismo: panorama político-social.....	 83
2.1.1. El panorama político-social a la llegada del peronismo.....	83
2.1.2. Una nueva mirada sobre la infancia.....	83
2.1.3. Cuando “los únicos privilegiados son los niños”.....	84

2.1.4. Hacia un nuevo concepto de ciudadano.....	86
2.2. Adoctrinamiento, educación y nuevos sujetos durante el peronismo.....	89
2.2.1. El “adoctrinamiento”: entre la democratización y el autoritarismo.....	89
2.2.2. La “educación patriótica” un antecedente de adoctrinamiento.....	93
2.2.3. Los cambios en el sistema educativo nacional durante el peronismo.....	95
2.2.4. La reforma de los planes de estudio.....	96
2.3. Sobre la patria y la identidad nacional.....	99
2.3.1. La patria y el patriotismo: ¿continuidad o cambio?.....	99
2.3.2. Acerca de la identidad nacional: Nación y nacionalismo.....	101
2.3.3. Nación y escuela.....	101
2.3.4. Identidad nacional y el Proyecto Nacional del peronismo.....	106
2.3.5. La dimensión ética del peronismo dentro del Proyecto Nacional.....	109
2.3.6. La prensa educativa y la identidad nacional durante el peronismo.....	112
2.4 La educación como acto político.....	115
2.4.1. Más allá de la política partidaria.....	115
2.4.2. Pueblo instruido es pueblo soberano.....	116
2.5. Los actos patrios escolares: acto político y ritual curricular.....	118
2.5.1. Acto político, ritual y currículum.....	118
2.5.2. Calendario Escolar y cancionero patrio: parte de un ritual	122
 Capítulo 3: Hacia un nuevo discurso de lo nacional ilustrado por la	
continuidad del mismo cancionero.....	126
 3.1. Introducción.....	126
3.1.1. En cuanto a la militarización escolar.....	126
3.1.2. En cuanto al aire militar del cancionero: himnos, marchas y bandas militares.....	128
3.2. Introducción al análisis del cancionero.....	132
3.2.1 Análisis del cancionero: texto y música.....	132
3.2.2. Cómo se organizó el análisis de contenido del texto del cancionero.....	133
3.2.3. Cómo se organizó el análisis de contenido del contexto musical del cancionero...	133
3.2.4. Algo acerca del significado en la música.....	133
3.3. Análisis del cancionero.....	136
3.3.1. Himno Nacional Argentino.....	136
3.3.2. Canción patriótica de 1810.....	150
3.3.3. Himno al Libertador General San Martín.....	162
3.3.4. San Lorenzo.....	175

3.3.5. Himno a Sarmiento.....	191
3.3.6. Marcha del Reservista.....	203
3.3.7. Canto al trabajo.....	218
3.3.8. Los muchachos peronistas.....	229
Canciones alusivas a la bandera nacional.....	241
3.3.9. Aurora.....	242
3.3.10. La azulada bandera del Plata.....	253
3.3.11. La bandera.....	265
3.3.12. Mi bandera.....	274
3.3.13. Saludo a la bandera argentina.....	283
3.3.14. ¡Viva la patria!.....	292
3.3.15. Síntesis del análisis de contenido del cancionero.....	301
 Capítulo 4- Los actos patrios escolares: su significación.....	 304
 Introducción- Cómo se trabajó en este capítulo.....	 304
4.1. La escuela como expresión de la Modernidad.....	307
4.2. Los actos patrios escolares: una práctica que reorganiza la cotidianeidad.....	309
4.2.1. Hacia una nueva distribución panóptica.....	309
4.2.2. Una nueva organización espacial.....	311
4.2.3. Una nueva distribución de los tiempos.....	312
4.2.4. La persistencia del fervor patriótico.....	314
4.2.5. Fuerte organización secuencial.....	315
4.2.6. Cuerpos controlados, disciplinados e higiénicos.....	317
4.2.7. Dispositivo de amplio espectro sobre la familia y la sociedad.....	320
4.2.8. Cuando el poder produce verdad: “para un peronista no puede haber nada mejor que otro peronista”.....	323
4.2.9. Actos patrios, entre la meseta y el rizoma.....	326
 Consideraciones finales.....	 328
 Acerca de los actos patrios.....	 328
Acerca del cancionero patrio.....	330
Bibliografía.....	334
Fuentes secundarias.....	338

Partituras.....	339
Apéndice.....	341
Cuadro Nº 1: Variables analizadas en las entrevistas.....	341
Cuadro Nº 2: Valores en relación a la cantidad de unidades de análisis.....	343
Cuadro Nº 3: Valores de las variables analizadas en las entrevistas.....	343
Entrevistas.....	344

Resumen

Quienes se hayan escolarizado dentro del sistema educativo argentino tienen alguna experiencia acerca de los actos patrios escolares y el cancionero que los acompañaba. Indagar acerca de este tema en el nivel primario resulta especialmente interesante ya que es un ámbito comprometido con la escolarización obligatoria.

Gestados desde finales del siglo XIX y fruto del énfasis integrador de la “educación patriótica” a partir de 1908, han sido una herramienta fundamental en la construcción de la identidad nacional más allá de la carga ideológica de quienes ejercieron el poder gobernante en los diferentes momentos históricos.

En el recorrido de este trabajo puede observarse cómo el gobierno peronista (1946-1955), abocado a la construcción de un nuevo modelo de país, mantuvo vigente estas prácticas escolares resignificando su contenido.

Palabras claves

Actos patrios-cancionero- nivel primario-peronismo- identidad nacional- resignificación

Introducción

i.1. Planteo del problema

i.1.1. Porqué preguntarse por los actos patrios

Todo el que ha sido escolarizado en el sistema educativo argentino -en particular hasta la llegada de la democracia en 1983- ha participado de una u otra forma en los actos patrios que conmemoran o celebran las diversas efemérides, por lo que en su memoria hay un lugar para ellos.

Vividos como un momento de interrupción de la rutina escolar en tanto la escuela recibía visitas, ese día no era un día de clase como todos, teniendo repercusión más allá de los propios niños. Convocaban a la familia en la confección de caracterizaciones y disfraces, en la ayuda para la memorización de textos, en la búsqueda de materiales necesarios, en la exigencia del guardapolvo impecable o bien en la visita familiar a la escuela en hora y días fijados. En otras oportunidades concurrían autoridades de la zona o representantes de otras instituciones del barrio. También queda en el recuerdo la participación de los escolares en los desfiles en la plaza del pueblo o en puntos estratégicos de la ciudad, con la presencia de autoridades gubernamentales y bandas de música que le daban al acto el colorido, el sonido y la gala propios de la fecha.

Ya dentro de la escuela, carteleras, escenografías, decoración, caracterización de los diversos personajes evocadores de los distintos sucesos históricos, según el caso, discursos, glosas, dramatizaciones, poesías, canciones, danzas, se ponían en marcha para la realización del acto. En él, siguiendo un orden formal y riguroso -previamente establecido por la superioridad e igual para todas las instituciones de la jurisdicción correspondiente, y aún del país entero- se desarrollarían dichos actos conmemorando o festejando diversos acontecimientos que hacían y hacen a la historia argentina.

Es de señalar además, el hondo compromiso emocional que esto implicaba, ya sea por los sentimientos de argentinidad evocados por la efemérides, por la admiración que producían las conductas heroicas de los próceres en cuestión, por el sentido de los textos de las canciones que acompañaban cada acontecimiento, o bien por la respuesta afectiva que despertaba la música en cada caso.

Aspectos no visibles de los actos patrios: más allá de la descripción de la realidad cotidiana y visible antes formulada, los actos patrios tienen otra faceta no develada y por lo tanto oculta que va conformando las subjetividades desde la infancia. Sus raíces abrevan en el discurso de la historia escolarizada que cada efemérides reproduce y se encarnan desde la niñez como un ritual que, repetido a lo largo de todo el territorio argentino y más allá de los tiempos, intenta despertar el fervor patriótico. En esas prácticas se sedimentan los

conceptos y creencias, los valores, las actitudes y la visión del mundo que el sistema educativo tiene como función reproducir y sostener, vivificando el *currículum* que traza toda institución escolar, de ahí la importancia que los actos patrios escolares tienen para su estudio.

Pero hay más aún: la fuerte emoción que aportaron los actos patrios, marcó las subjetividades infantiles en una etapa muy temprana de su socialización. Donde hay música, teatro, danzas y pintura como en esta instancia, donde se compromete lo visceral a través del ritmo y del sonido, de la palabra, del movimiento y del color, hay resortes afectivos que dan notoria fuerza a los valores y concepciones que ahí se juegan; en otras palabras, donde el componente artístico toma un lugar relevante se trata de un terreno muy fértil y privilegiado para su análisis.

Los actos patrios son reforzados por la familia, por lo que han quedado encarnados en el sentido común de los argentinos y por lo tanto no han dado lugar a replanteos y cuestionamientos o simplemente a la curiosidad que justificaría su estudio sistemático.

Estas prácticas muchas veces enfatizan lo festivo más que el contenido histórico que representan. Constituyen más una expresión de júbilo y festividad que una conmemoración de los hitos del pasado argentino. El modo de conmemoración es la fiesta. De ahí que las representaciones que tienen lugar durante los actos patrios tienden más a despertar la emoción, la exaltación y el júbilo que a contribuir el conocimiento de los diferentes sucesos históricos.

Por otra parte, existe entre los mismos actores la sensación de que “siempre existieron” y forman parte de la historia no escrita de la escuela y por lo tanto su ausencia es impensable. La solemnidad ritual que los envuelve imprimió en cada argentino educado durante el siglo XX y no sólo en la etapa estudiada, un espacio para la memoria envuelto en un halo de respeto, de amor a la patria y veneración a los próceres argentinos. La cotidianeidad escolar está colmada de rituales desde la entrada a la salida pasando por los diversos momentos del día en el que participan los diversos actores: alumnos, padres, maestros, directivos, así como también personal no docente.

Por lo señalado, su abordaje no es susceptible de seguir un desarrollo unidireccional, sino que se presenta como un tema transversal que puede ser encarado con interés por especialistas de diverso orden: sociólogos, políticos, educadores, historiadores, estudiosos de la lengua y la literatura, especialistas en las diversas artes (música, plástica, danza), sólo por nombrar algunos.

No obstante, vale señalar que el estudio de los actos patrios ocurridos en un pasado-aunque no sea lejano- no es sencillo. El cancionero obligatorio que se canta en las distintas conmemoraciones patrias es un recurso insoslayable, porque tanto el texto como la música van aportando conocimientos y despertando sentimientos patrióticos que se transforman en

pilares para la constitución de la identidad nacional. La observación de las partituras, la audición de las canciones y las entrevistas a docentes serán las que permitirán el sustento empírico de este trabajo.

Los actos patrios como ritual: la repetición a través de los años de estas conmemoraciones y festejos, siempre con el mismo formato y extendido a todos los rincones del país, realizados en el mismo día y casi en el mismo horario, le da un tono ritual, que en su rigidez impide cualquier posibilidad de cambio. Estos rituales, ya iniciados inmediatamente a 1810, fueron intensificándose a partir de fines del siglo XIX juntamente a la consolidación del sistema educativo y como práctica colectiva crean una unidad emocional y conceptual compartida por todos los participantes.

Actos y canciones sostenidos a lo largo del tiempo van construyendo un yacimiento de valores colectivos, tales como verdad, justicia, libertad, fidelidad, austeridad, heroísmo, esfuerzo, trabajo, orden, disciplina e higiene, que resultan dignos de imitación por sus destinatarios que serán “los hombres del mañana”.

A través del tiempo, esta práctica ritual, despojada de todo análisis crítico, es la que anuda el vuelo hacia una visión problematizadora y complica la mirada crítica, dado que todo el que se acerque al tema ha sido destinatario del adoctrinamiento que el poder gobernante ejerció para de la construcción de la identidad nacional.

Los actos patrios y el cancionero recibieron la herencia del proyecto de la “educación patriótica” puesta en marcha por Ramos Mejía en 1908, orientados a desarrollar los sentimientos patrióticos y la admiración a los héroes nacionales, así como a inculcar virtudes cívicas desde una visión no pluralista y sin concesiones a la diversidad a los efectos despertar la lealtad a la Nación amenazada por el intenso proceso inmigratorio.

Delimitación del tema: tratando de dar respuesta a la problemática planteada así como intentando superar la acriticidad implícita en las acciones rituales patrias y, por otra parte, sabiendo de la necesidad de delimitar el estudio del tema, este trabajo se encuadrará dentro del período del gobierno peronista (1946-1955). Podrían desglosarse en cuatro las motivaciones para la elección de dicho período.

1. Por un lado, ningún fenómeno ni ninguna práctica -en este caso los actos patrios-, son indiferentes al contexto en que se producen y es éste el que da significado a los hechos y procesos que se desarrollan en el mismo. Los actos patrios son una actividad que forma parte explícita y también oculta del *currículum* escolar, que describe la concreción de las prácticas de la propia escuela y la forma particular de enfocarlas en un momento histórico y social determinado. Dicho currículo, testigo del tiempo en que se produce, refleja el conflicto de los intereses de una sociedad, no es neutro y muestra los valores dominantes que rigen los procesos educativos,

enlaza la sociedad y la escuela, prevé una serie de experiencias, conocimientos y prácticas escolares, explicita contenidos y orientaciones.

2. En segundo lugar, y en concordancia con lo anterior, el *currículum* se entrelaza fuertemente con el período seleccionado, que tuvo un indudable peso en la vida social, económica, política y cultural del país, momento histórico en el que se produjeron cambios significativos en la vida de los argentinos, como por ejemplo:
 - a. la nacionalización -como parte de la lucha “antiimperialista” ejercida por el peronismo- de servicios y riquezas hasta el momento a manos de empresas extranjeras (ferrocarriles, transportes, servicios eléctricos, gas, petróleo, minería, entre otros);
 - b. la integración social, política y económica de los sectores más postergados;
 - c. la dignificación del trabajo manual, y en consecuencia del trabajo obrero, a tal punto que esta última categoría se tornó en sinónimo de “trabajador”;
 - d. la democratización lograda a través de la adquisición de la “ciudadanía plena” de los trabajadores por la que les fue posible la obtención de derechos sociales: salud, vivienda, educación, vacaciones, aguinaldo, condiciones dignas de trabajo, reducción de la jornada laboral, mejoras en sus retribuciones salariales y un importante protagonismo sindical que les daba la posibilidad de reclamar y acordar con el gobierno;
 - e. la protección de los ancianos y la “visibilización” del niño antes postergado y pobre, para transformarse en el “único privilegiado”, siendo el Estado quien debería atender a sus necesidades y demandas, garantizándole una educación igualitaria a través de la gratuidad y la accesibilidad, materializada en la expansión cuantitativa de la escuela primaria, la creación de edificios escolares, la entrega de útiles de trabajo, la apertura de hogares escuelas, colonias de vacaciones, espacios deportivos, entre otros;
 - f. el fuerte adoctrinamiento realizado desde el gobierno a través de la educación, para imponer un nuevo sistema económico y social que implicó el paso de un modelo liberal aristocratizante a un modelo popular y nacional tendiente a la inclusión social;
 - g. la alianza pedagogía y política partidaria que se vio concretada en el culto a Perón y a Eva a través de la imposición de sus nombres a diversas escuelas, la presencia de fotos y lecturas alusivas en los libros de texto, la creación de la “Marcha peronista” formando parte del repertorio escolar, así como la inclusión de nuevas celebraciones como por ejemplo, el 17 de octubre;

- h. el intenso control y autoritarismo ejercido por el régimen para poder instalar y sostener un modelo de país diferente, que no se privó de llevar a cabo exoneraciones y persecuciones a quienes fueran sus detractores.
3. Como consecuencia de lo anterior, es observable a través de los aportes teóricos provenientes de las distintas ciencias sociales referidos a este período, que en él se entretajan y adquieren nueva significación conceptos claves en la historia de la educación argentina como patria, Nación, heroísmo, libertad, trabajo, entre otros, ligados a actores con fuerte peso dentro de la propia escuela: Iglesia católica y fuerzas armadas. En este marco, los actos patrios escolares se tornan en una de las instancias de construcción de valores y creencias a través de cada fecha patria en las que adultos y niños son sus protagonistas.
 4. Finalmente, dada la persistencia durante más de 60 años, tanto de defensores a ultranza del régimen cuya obsecuencia solamente les permite considerar sus aciertos y, de enconados enemigos y enceguedos detractores a los que sólo alienta una negativa visión, tornan a este período especialmente interesante para su estudio.

i.1.2. Algunos interrogantes relacionados con el planteo del problema

Llegados a este punto resulta válido plantearse diferentes cuestionamientos respecto a la construcción de la identidad nacional y su relación con la escuela, los actos patrios y el cancionero. Dichas cuestiones podrían agruparse en diversos bloques enunciados a continuación.

1. Los actos patrios en el contexto escolar permiten plantear algunas problemáticas tales como: el uso del edificio y la organización espacial para la celebración de las efemérides, la distribución de los tiempos, las exigencias respecto a la presentación y a la disciplina, la participación de las familias y de la comunidad, la repercusión en la sociedad, entre otros.
2. Entendidos los actos patrios y el cancionero como discursividad adquieren un sentido a develar dentro del ritual escolar que trasciende a la sociedad toda, por lo que devienen algunas preguntas como: ¿cuál es, en definitiva, el universo simbólico que van tejiendo entre los actores: alumnos, docentes, familia y la sociedad toda? ¿Cuál es el sentido que adquieren dentro de los muros de la escuela? ¿Cómo trasciende a la familia el significado de las efemérides? ¿Qué prácticas rituales caracterizan a estas celebraciones? ¿Cómo influyen en la cotidianeidad escolar? ¿En qué se sustenta el aporte emocional de los actos patrios? ¿Cuál es su relación con la corporeidad y la impronta militar en que se desenvuelven? ¿Qué lugar les cabe a los textos del cancionero así como a los elementos interpretativos y sintácticos de la música?

3. La consideración del ideario de la “educación patriótica” llevada a cabo por Ramos Mejía desde 1908, como un antecedente para este estudio, da lugar a preguntarse: ¿qué pretendía dicho proyecto? ¿Qué lugar le cupo a los postulados nacionalistas enunciados en ese período y su posterior repercusión durante la política educativa del peronismo? ¿El peronismo fue un continuador o marcó una ruptura respecto a ese modelo?
4. La relación de los actos patrios y el cancionero con la construcción de la identidad nacional en el contexto del gobierno peronista, genera diversos interrogantes como: ¿qué espacio les cabe a los actos patrios y en especial al cancionero patrio en la formación de la identidad nacional en ese período? ¿Qué lugar tiene la acción ejercida por el sistema educativo en la inscripción de dicha identidad? ¿Cuál es su relación con los enunciados de la identidad nacional instituidos desde la dimensión ideológica peronista? ¿Cuáles son los significantes y significados que aportan?
5. El lugar del cancionero patrio como marco a través del que se construye la identidad nacional en el período estudiado, instala algunas cuestiones como por ejemplo: ¿los textos de las canciones patrias aportan a la construcción de identidad nacional? ¿Cuál es la patria a la que aluden? ¿Hay diferencia entre la patria del peronismo y la de los períodos anteriores en los que el liberalismo normalista y posteriormente el nacionalismo encarnado en la “educación patriótica” desplegaba sus premisas, coherentes con las inquietudes de los grupos de poder? ¿Es la misma la patria peronista que la del liberalismo o la del nacionalismo católico que le precedió? ¿Se modifica el repertorio patrio -agregando o quitando canciones- en el período peronista? ¿Qué aportan las canciones respecto a la representación de los héroes? ¿Se establece alguna relación entre los héroes nacionales y la figura de Perón? ¿Cuál es el concepto de heroísmo que alberga el cancionero? ¿Qué representación elabora el cancionero patrio acerca de la bandera nacional? ¿Su simbolismo se relaciona con los conceptos de patria y/o Nación?

Sin duda este estudio no podrá, ni pretende, responder a todas estas cuestiones, pero vale el intento de trazar algunas líneas de indagación que hagan pie en esta problemática, la que seguramente será motivo para la continuación de este trabajo.

En definitiva, la gran pregunta que guiará esta investigación se puede sintetizar en: ¿Cuál es el sentido que adquiere el cancionero escolar en el contexto de los actos patrios para la construcción de la identidad nacional en correspondencia con la dimensión ideológica peronista durante el período estudiado?

i.2. Objetivos, hipótesis y definición de términos y de variables

i.2.1. Objetivos

Como consecuencia del problema explicitado más arriba se plantean los objetivos que se propone esta investigación.

Objetivos generales

1. Comprender los actos patrios escolares en el nivel primario como discursividad internándose en los aspectos visibles y no visibles que los constituyen, en relación a la construcción de la identidad nacional de acuerdo a la dimensión ideológica del peronismo durante el período 1946-1955.
2. Indagar acerca de la correspondencia del cancionero que forma parte de los actos patrios escolares con los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo a través de la resignificación de sus significantes.

Objetivos específicos

1. Establecer brevemente algunas características de la “educación patriótica” puesta en marcha a partir de 1908 como antecedente del período estudiado.
2. Caracterizar los actos patrios escolares a través de diversas prácticas relacionadas con su realización como: el uso del edificio, la organización espacial, la distribución de los tiempos, la persistencia del fervor patriótico, la fuerte organización secuencial, el control y las exigencias de disciplina e higiene, la repercusión sobre las familias y la sociedad, y la producción de verdad desde el poder.
3. Analizar las expresiones que contienen los textos de las canciones patrias en los que es posible visibilizar los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo.
4. Analizar el sentido que adquieren los aspectos estilísticos de la música de las canciones patrias dentro la construcción de la identidad nacional en el período estudiado.

i.2.2. Hipótesis

En consonancia con el planteo del problema, los objetivos y el marco teórico que constituyen este trabajo, se formulan diversas hipótesis. Las mismas se han organizado en una hipótesis sustantiva, que es la que guía y orienta la marcha de la investigación, e hipótesis de trabajo que son las operativizan a la hipótesis sustantiva y abren la posibilidad al acceso empírico.

Hipótesis sustantivas

1. Los actos patrios escolares en el nivel primario, durante el período del gobierno peronista (1946-1955) son un espacio discursivo para la construcción de la identidad nacional en correspondencia con la dimensión ideológica del peronismo.
2. El cancionero que se canta durante los actos patrios escolares, proveniente en su mayoría de décadas anteriores, aporta nuevos significados que se corresponden con los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo.

Hipótesis de trabajo

1. Diversas prácticas en relación a los actos patrios como: el uso del edificio, la organización espacial, la distribución de los tiempos, la persistencia del fervor patriótico, la fuerte organización secuencial, el control y las exigencias de disciplina e higiene, la repercusión sobre las familias y la sociedad, y la producción de verdad desde el poder, aportan significaciones para la construcción de la identidad nacional.
2. Los textos de las canciones patrias, contienen unidades textuales que se corresponden con los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo.
3. Los aspectos estilísticos de la música de las canciones patrias son un aporte para la construcción de la identidad nacional según el peronismo.

i.2.3. Definición de términos

A los efectos de obtener claridad en el empleo de los términos que se presentan en las hipótesis mencionadas, se hace necesario definir qué se entiende por cada uno de ellos, estableciéndose en cada caso: la justificación de su elección y la definición conceptual.

i.2.3.1. Actos patrios escolares

Justificación de la elección de “actos patrios escolares”: se han seleccionado los actos patrios escolares como contexto de este estudio porque:

- históricamente han sido un espacio privilegiado para la construcción de la identidad nacional;
- todos los argentinos tienen una experiencia acerca de los actos patrios;
- presentan aspectos no visibles que van conformando las subjetividades desde la infancia;
- a través de la emotividad del cancionero -tanto de la música como del texto- y de las prácticas que tienen lugar durante su realización, producen un hondo compromiso emocional;

- sintetizan los contenidos de la historia escolar que el sistema educativo sostuvo desde fines del siglo XIX hasta el período estudiado en el que adquirieron un nuevo significado.

Definición conceptual: con el término “actos patrios” se hace referencia a las festividades y/o conmemoraciones de las distintas efemérides que hacen a la historia de la Argentina. Éstos se llevan a cabo en la escuela con participación de toda la comunidad, involucrando los grandes hitos que la historia escolarizada ha registrado a lo largo de su institucionalización hasta 1955: la Revolución del 25 de mayo de 1810, el 20 de junio, día de la muerte del Gral. Manuel Belgrano en que se conmemora el día de la Bandera, el 9 de julio que se festeja la Independencia de 1816, el 17 de agosto en que se conmemora la muerte del Gral. José de San Martín, el 11 de septiembre en recuerdo de la muerte de Domingo Faustino Sarmiento. El peronismo agregó el 17 de octubre como día de la Lealtad Popular en recuerdo al 17 de octubre de 1945, fecha en que la clase obrera marchó multitudinariamente hacia Plaza de Mayo desde puntos muy distantes a reclamar la libertad de Perón y el cumplimiento de las mejoras sociales que él había proyectado.

En la cotidianeidad escolar no todas las efemérides tienen la misma significación. Algunas, como el 25 de mayo y el 9 de julio, son días festivos porque se recuerdan hechos que hacen al nacimiento de una patria libre y a la constitución de la Nación; otras, en cambio, conmemoran la muerte de próceres cuyas hazañas contribuyeron a honrar a la patria.

Según Martha Amuchástegui (2003), bajo el nombre de fiestas patrias se conformó un conjunto de celebraciones, que siguiendo las fechas de los acontecimientos históricos relacionados con personalidades heroicas del pasado argentino, la historia de las instituciones y los emblemas nacionales, la escuela rendía su homenaje en el que se comprometían alumnos y maestros en un discurso que atravesaba una serie de prácticas reglamentadas. Ya desde el siglo XIX la necesidad de homogeneizar, controlar e imponer una identidad prefijada acorde a la ideología de la clase dirigente, fue más intensa aún que la heterogeneidad cultural que se decía combatir. Esta convocatoria hizo pie dentro de la escuela a través de prácticas rituales que se sostienen hasta hoy. Así, los rituales patrióticos, fueron un espacio de construcción de la identidad nacional creando la imagen de una Nación sólida y gloriosa a la que se le correspondía con el amor a la patria y a sus héroes.

Estas conductas reiteradas a lo largo de los años y nunca cuestionadas ni resistidas, son los “rituales”, que, a diferencia de los hábitos, tienen honda significación para los actores. El silencio, el estar de pie, el fervor, son parte de ese respetuoso ritual de homenaje. Esta práctica está sostenida por la idea de que la conducta tiene la capacidad de despertar

sentimientos. Ese aprender por la acción va más allá de lo gestual y del comportamiento, reproduce conceptos y significados compartidos a través de la escolarización.

Los actos patrios como ritual se expresan en una conducta colectiva organizada, cuya realización entraña un significado, corresponden al campo de lo gestual, de la manifestación corporal, de lo visible, lo temporal y lo espacial (Mc Laren, P.; 1995). Se caracterizan por la repetitividad y dentro de un estilo de presentación evocativa y escenificada, transmiten una ideología y una visión del mundo. Un niño que se ha escolarizado en el sistema educativo argentino recibe, a través de su recorrido por la escuela primaria, durante siete años, para las mismas fechas, con la misma modalidad, igual organización y en el mismo orden, los contenidos que la historia escolar conserva, reproduce y actualiza año a año en todo el país, con el objetivo de construir la identidad nacional.

i.2.3.2. Nivel primario

Justificación de la elección del “nivel primario”: se ha seleccionado el nivel primario para encuadrar este estudio porque:

- tuvo una importante expansión cuantitativa durante el peronismo;
- en este nivel los actos patrios han tenido una importante repercusión durante el período estudiado involucrando además a la familia;
- a causa del carácter de obligatoriedad de la escuela primaria todos los argentinos han pasado por esta instancia y han participado de la experiencia de los actos patrios.

Definición conceptual: alude a los siete años de la escolarización sistemática obligatoria entre los 6 y los 12 años de edad en la escuela graduada de 1º a 6º grados. Durante los años 1946-1955, la escolaridad primaria se extendió masivamente a todo el país. Con el objetivo de “buscar” una nueva identidad nacional, que permitiera la construcción de un nuevo modelo de acuerdo a sus tres banderas: justicia social, independencia económica y soberanía política, Perón comenzó por asumir gradualmente el control del sistema educativo, verdadera plataforma para lanzarse al cambio pretendido.

Los niños y jóvenes fueron objeto de especial atención. Fue llamativa la expansión cuantitativa del nivel primario, que logró incorporar a quienes habían estado excluidos hasta el momento. Durante los primeros años de gobierno, Perón llevó adelante la construcción de la estructura edilicia y organizativa como espacio prioritario para la modelización de la nueva identidad y conciencia nacional. Para esto aumentó el presupuesto destinado a educación de un 5.6 % en 1943 hasta 14.8 % en 1953 y 1954.

A fines de 1951 el país tendrá construidas por nosotros 5.000 escuelas...más de dos mil han construido las provincias; más de mil ha levantado el Poder Ejecutivo Nacional y mil escuelas está construyendo la Fundación Eva Perón. En este día inaugural el Gobierno Nacional abre 401 escuelas nuevas con capacidad para 128.800 alumnos. Estas nuevas escuelas permitirán la inscripción de 38.538 alumnos más. (Perón, J.; 1951)

Si bien pueden haber estado exageradas las cifras, no cabe duda de que la cantidad de escuelas en el país durante los primeros años de gobierno de Perón creció significativamente expandiéndose hasta los lugares más recónditos del territorio.

La provisión de materiales didácticos, la ayuda alimentaria escolar, los transportes para acercar a los niños hacia y desde las escuelas para los que no tuvieran posibilidades de hacerlo por sí mismos, la adjudicación de becas, las actividades recreativas y deportivas, así como el cambio de los planes de estudio y los libros de texto, fueron los aspectos más visibles de la expansión del nivel primario.

En todo el sistema educativo, incluyendo el primario, los fundamentos pedagógicos quedaron subordinados a los fines políticos que apuntaban principalmente a la construcción de la identidad nacional, dando lugar a una fuerte centralización, de manera tal que no quedaba autonomía para que ninguna jurisdicción fijara su propio *curriculum*, porque todo quedaba bajo el dominio de la autoridad del Estado. Vale agregar que la Comisión de Programas, más allá de su tarea específica debió tener en cuenta que sus proyectos estuvieran en consonancia con los aspectos formadores de la conciencia nacional. Obsérvense al respecto los términos del siguiente decreto del año 1947:

El Presidente de la Nación Argentina en Acuerdo General de Ministros decreta:

Art.1º. La enseñanza pública nacional se propondrá formar al hombre argentino con plena conciencia de su linaje, auténtica visión de los grandes destinos de la nacionalidad y ferviente voluntad histórica para servir a su patria y a la humanidad.(...)

Art. 2º. La continuidad y unidad de la enseñanza quedarán aseguradas por un reajuste general de los planes de estudio y programas (...)

b) Implantación de planes, programas y actividades educativas que tengan como principio básico organizador las materias esencialmente formadoras de la conciencia histórica nacional, nuestra historia y nuestro idioma.

Art. 4º.a) (...) En todas las escuelas de la República se implantará un mismo plan de estudios para fijar a la enseñanza un contenido uniforme y una sola orientación. Los programas correspondientes a las materias instrumentales y las de formación patriótica, moral y estética y religiosa, serán los mismos por su contenido, graduación

y sentido en todas las escuelas primarias infantiles (...) (Decreto N° 26944: Fines de la Educación del 4-11-1947)

i.2.3.3. Cancionero patrio

Justificación de la elección de “cancionero patrio”: se ha elegido el cancionero-y en consecuencia las canciones que lo integran- por ser éste un recurso fundamental en la realización de los actos patrios escolares. El cancionero patrio creado con la intención de promover la integración nacional y desarrollar el amor a la patria de acuerdo a los principios de la “educación patriótica”, contribuyó durante décadas a la conformación de la identidad nacional. El peronismo se valió del mismo cancionero que en períodos anteriores, resignificando el contenido de acuerdo a su dimensión ideológica. Su presencia ha perdurado en la escuela y en la memoria de generaciones de argentinos. La canción, como unidad semiótica de texto y música, es uno de los recursos más interesantes para el análisis dada su capacidad para despertar emoción, crear conocimiento, desarrollar sentimientos, creencias y valores.

Definición conceptual: se entiende por tal el conjunto de canciones patrias establecido desde la superioridad como repertorio escolar que debía cantarse en los distintos actos patrios cuando se festejaban y/o conmemoraban las efemérides.

Vale observar que dicho repertorio tendiente a la exaltación del amor patriótico, se establecía como obligatorio de 3º a 6º grados del nivel primario para todas las escuelas dependientes del Consejo Nacional de Educación. El mismo era integrado por el Himno Nacional y canciones y marchas que se registran seguidamente.

Himno Nacional Argentino (Blas Parera y Vicente López y Planes)

Canciones

Canción patriótica de 1810 (atribuida a Esteban De Luca)

La azulada bandera del Plata (anónima atribuida a Blas Parera y armonizada por J. T. Wilkes)

Marchas

Mi bandera (de Juan Imbroisi y Juan Chassaing)

La bandera (de Pascual Romano y G.J. García)

San Lorenzo(de Cayetano Silva y Carlos Benielli)

Viva la patria (de Leopoldo Corretger y Rafael Obligado)

Marcha del reservista (de Alberto Cifolelli y Carlos Smith)

Canto al trabajo (Cátulo Castillo y Oscar Ivanissevich)

Saludo a la bandera argentina (de Leopoldo Corretger)

Himno a Sarmiento (de Leopoldo Corretger)

En el marco de este trabajo se ha incluido el análisis del “Himno Nacional Argentino” a pesar de que es una canción que excede los límites de la escuela, cantándose en todo tipo de ceremonia, más allá del contexto escolar.

Se ha considerado “Aurora” (de Héctor Panizza y Héctor Quesada-Luis Illica) que, si bien no está registrada como obligatoria estaba incluida en el izamiento de la bandera.

Se ha considerado además el “Himno al Libertador General San Martín” (de Arturo Luzzatti y Segundo Argañaraz) que, si bien no se registra como parte del cancionero obligatorio, había sido cantado a partir de 1950, en que se estableció año de homenaje al prócer.

Se ha agregado el análisis de “Los muchachos peronistas”(anónima), porque se tienen noticias de que esta canción ha formado parte del repertorio en ocasión de los actos patrios durante el período estudiado.

i.2.3.4. Unidades textuales

Justificación de la elección de “unidades textuales”: una vez establecidos los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo, se eligieron las unidades textuales, es decir los trozos- versos y/o estrofas de la canción- en consonancia con dichos enunciados. Se inicia de este modo una tarea de interrelación de la que van surgiendo, a modo de bisagra, los contenidos que las unidades albergan en relación a los enunciados. También han sido estudiados los recursos literarios presentes en las unidades textuales por la fuerte significación emotiva que despiertan contribuyendo a intensificar los sentimientos patrióticos

La discursividad propia de este enfoque, en última instancia, pretende señalar que esas unidades textuales contribuyen a la constitución de la identidad nacional para el peronismo.

En síntesis, de las unidades textuales seleccionadas se observaron diversos aspectos:

- contenidos (que se pusieron en relación con los enunciados antedichos) y
- los recursos literarios: repeticiones-imágenes sonoras -metáforas -el lugar de la enunciación. En el caso de las canciones alusivas a la bandera nacional se agregaron adjetivaciones referidas a ésta.

Definición conceptual: se ha considerado que “la oración es la unidad mínima de la lengua con a) significado completo, b) autonomía sintáctica y c) figura tonal propia.” (Villa, Miriam Eugenia; 2001:10). Cuando se expresa un pensamiento se lo hace a través de estas unidades de la lengua que producen un enunciado situado. Lo que hace que una oración sea una unidad de significado es su capacidad de predicar o decir algo sobre algo o alguien, expresar un mandato, una petición, una pregunta o en general, una enunciación que incluya algún tipo de predicación. Es justamente la función predicativa que transforma a una serie de sonidos en un mensaje con sentido. La autonomía sintáctica está ligada a la completa significación de la unidad textual. Al hablar, cada una de estas unidades menores se

distingue por su figura tonal propia. La especial entonación con que se expresa el pensamiento está dado por el punto, los signos de interrogación o de exclamación, entre otros. “Cada oración de la lengua realiza un acto de lenguaje en situación: afirmar, exclamar, negar, interrogar, etc.” (Villa, Miriam Eugenia; 2001:11). En el caso de las canciones, entonación del texto se produce por el apoyo de la música: la rítmica, el movimiento melódico, los enlaces armónicos, el modo y la tonalidad empleados y la estructura formal, entre otros.

El criterio de oración sustentado por la autora en cuanto a su significación completa, su autonomía sintáctica y su figura tonal propia es el que ha dirigido la selección de las unidades textuales con que se trabajó. Se ha considerado por ejemplo, que textos como ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad! (Mi bandera) reúnen este requisito tanto como “Avanza el enemigo a paso redoblado, al viento desplegado su rojo pabellón” (San Lorenzo).

i.2.3.5. El peronismo (1946-1955)

Justificación de la elección del “peronismo durante el período 1946-1955”: ante todo se ha elegido esta etapa por ser un período de la historia argentina que marcó cambios trascendentes en cuanto al modelo político, social y económico.

El peronismo ejerció, sin duda, un intento democratizador en la Argentina pero a través del autoritarismo que se expresaba en exclusiones y represalias sobre sus detractores, el culto a los líderes, la imposición de un pensamiento en el que no había lugar para la divergencia. Todo esto, le valió al régimen el odio y el encarnizamiento de sus enemigos, presente hasta el día de hoy, así como la adhesión visceral e incondicional de sus seguidores. Esta contradicción y permanente controversia entre estudiosos de los más diversos campos también se trasladó a todo el imaginario colectivo nacional.

Definición conceptual: por período de gobierno peronista se entiende en este trabajo el gobierno ejercido por Juan Domingo Perón en su primera y segunda presidencia a partir del triunfo en los comicios electorales. En la primera oportunidad a través de la fórmula Juan Perón-Hortensio Quijano en oposición a la fórmula de la unión democrática personalizada en dos radicales alvearistas José Tamborini-Enrique Mosca. En la segunda, el peronismo se opuso a Ricardo Balbín- Arturo Frondizi, figuras emblemáticas del radicalismo, obteniendo el oficialismo el 62,49% de los votos.

Perón desarrolló su acción de gobierno a través del Primer y Segundo Plan Quinquenal. En cuanto a lo educativo, el primero respondió sobre todo a la expansión cuantitativa del sistema a través del fuerte incremento de la infraestructura escolar.

En sus primeros años, el gobierno peronista se ocupó ante todo de construir la infraestructura institucional y organizativa necesaria para movilizar el sistema

educativo como uno de los instrumentos para la modelación de la nueva conciencia nacional. (Rein, R.; 1998:86)

El primer plan tenía proyectos sobre salud pública, inmigración, transporte e industrialización, expansión del sistema educativo, el control de cambio, la fijación de los precios de las exportaciones de productos primarios y la creación de instituciones que permitieran al Estado un mayor poder para su acción de protección de los intereses nacionales.

El segundo plan pretendió corregir las dificultades del anterior. Alentó el aumento de la producción, el ahorro y la mayor austeridad en el consumo, así como la reducción de las importaciones.

Vale agregar que, en el marco de este trabajo, el período señalado se define como un espacio en que en el país se produjeron importantes transformaciones en el marco de la vida social económica y política. Para su operativización se han considerado en este análisis algunos aspectos que lo definen: el intento de encontrar la esencia de la nacionalidad, su fuerte impronta antiimperialista, la defensa de la soberanía nacional; la acción estatal tendiente a lograr la justicia social, la igualdad y la inclusión social; el protagonismo político de la clase trabajadora, el desarrollo cuantitativo y cualitativo de la educación, el lugar destacado de las fuerzas armadas y de la iglesia, la defensa de una economía libre y la integridad regional latinoamericana.

La segunda presidencia de Perón fue interrumpida por la Revolución Libertadora de 1955 que fuera resultado de la alianza entre la oligarquía, los militares y grupos económicos poderosos, no estando tampoco ausente la Iglesia católica.

i.2.4. Definición de variables

A los efectos de obtener claridad en el empleo de las variables que se presentan en las hipótesis mencionadas, se hace necesario definir qué se entiende por cada una de ellas, estableciéndose en cada caso: la justificación de su elección, la definición conceptual y la definición operacional.

i.2.4.1. Discursividad

Justificación de la elección de la “discursividad”: entender los actos patrios como discursividad implica cuestionar su transparencia y adentrarse en lo no dicho y en lo oculto. De esta forma se recorre un camino hermenéutico que también invade al cancionero patrio permitiendo abordar la opacidad de las prácticas rituales a las que el sistema educativo recurre para la construcción de la identidad nacional.

Definición conceptual: la discursividad permite instalarse en el concepto de “discurso” como el acontecimiento enunciativo que Michel Foucault (en Díaz, E.; 2005), considera como espacio atravesado por el poder al amparo de la acción regulante institucional que lo habilita o lo censura, lo habilita o lo oculta.

La discursividad es portadora de una ideología; ésta no se da a leer en cualquier práctica de la vida cotidiana sino en los discursos, porque éstos tienen una eficacia histórica propia. Marc Angenot (en Cohen, Andrea; 2005) aporta el concepto de “discurso social” que se refiere a todo lo que se dice, se escribe, se imprime, a todo lo que se narra y argumenta como modos de puesta en acto del discurso.

Los discursos se entienden como hechos sociales e históricos que circulan por fuera de las conciencias de los individuos y se imponen por el propio poder del que están dotados que va estableciendo legitimidades y permisividades. Dicho discurso está marcado por objetos temáticos intocables tales como por ejemplo la patria, el ejército o la ciencia. El discurso social se extiende a toda producción cultural: imágenes, objetos, espectáculos, a todo lo que produzca prácticas significantes por lo que, según el autor, están rodeados de la semantización de los usos produciendo intercambios simbólicos: posturas, vestimentas, acciones, gestos.

Según el autor, el discurso va construyendo sujetos en nombre de un sujeto absoluto: Dios, la Razón, la Ley, la Nación. Así se produce la asignación de identidad que sólo puede operarse en la captura de un sujeto en una red de significantes.

Para este análisis se recurrió a las posiciones teóricas que tienen en cuenta el elemento emocional-que lejos de oponerse- está fundado en la razón y que se inscribe en el discurso en relación a creencias y valores dentro del contexto cultural en que el mismo se produce, intentando producir adhesión (Charaudeau, 2000 en Cohen, Andrea, 2005). La emoción a la cual se apela, está fundamentada por razones que la justifican. Según Ruth Amossy (en

Cohen Andrea 2005) el discurso no transita sólo por la vía intelectual sino que emprende un camino para “enseñar, deleitar y conmover”. Desde esta perspectiva, el aspecto emocional es parte importante del diálogo persuasivo dentro de la argumentación de la discursividad: valores, emociones y sentimientos son parte del discurso.

Definición operacional: partiendo de los conceptos anteriores, la mirada discursiva empapa a todos los rituales patrios a los que la escuela recurre como recursos para la construcción de la identidad nacional.

Es discurso el cancionero, es discurso el acto patrio. Se lee discursivamente la conducta de alumnos y maestros antes y durante la puesta en práctica de las celebraciones, la impecable presencia de los asistentes con ropas festivas, las perfectas hileras con que desfilan en las plazas de la ciudad, los gestos solemnes que implica el izamiento, la entrada y salida de la bandera, la presencia entusiasta y la participación solidaria de los familiares. Además el cancionero analizado da cuenta del discurso social del período estudiado. Esto implica que hablar del cancionero como discurso social, es hablar del cancionero como hecho histórico y social.

Queda así tejida una red de significantes en las que el sujeto- niño queda atrapado en nombre de la patria, de la Nación, de Dios y hasta de los héroes que construyeron la historia de la Argentina, que son los absolutos que definen la identidad nacional.

El concepto de discursividad permitirá adentrarse en la intencionalidad de las dimensiones ideológicas del peronismo de las que se nutren los actos patrios, cuyos inmediatos destinatarios son los “únicos privilegiados”. Considerar estas prácticas como acontecimiento en el que anidan las “verdades” del discurso peronista, es visualizar lo que a través de las reglas hegemónicas el régimen permite decir, escuchar y escribir.

En este caso, el sentimiento está canalizado hacia objetivos nacionales dentro del proyecto peronista. Los sentimientos de fervor patriótico que el cancionero se propone despertar y sostener ponen a la razón en el medio de las emociones. Se fundamenta en buenas argumentaciones que sus versos van manifestando, tales como: las acciones militares heroicas, la historia de un glorioso pasado, la hermandad con otros pueblos, la gesta libertadora, entre otros. Las emociones de las que es portador el cancionero están entretejidas a través de la propia textualidad, de la riqueza de sus metáforas, repeticiones e imágenes sonoras.

i.2.4.2. Identidad nacional¹

Justificación de la elección de la “identidad nacional”: vale aclarar que la identidad nacional será el eje en el que se encuadra el estudio acerca de los actos patrios. Su elección se debe a que ha sido un concepto muy significativo durante el peronismo, así como en los gobiernos que lo precedieron, adquiriendo en cada caso características diferentes que han signado el espíritu del sistema educativo y del que el cancionero patrio da cuenta sin haber sufrido modificaciones significativas.

Definición conceptual: la identidad nacional, es un concepto histórico que alberga diferentes significados. De este modo, la identidad nacional para el proyecto liberal de fines del siglo XIX se montaría sobre una Argentina que miraba extasiada a la refinada cultura europea proveniente de una sociedad civilizada y que respondía a la modernización en su organización económica, política, social y educacional (Susana Villavicencio; 2008).

La identidad nacional para el peronismo se instalaba sobre la argentinidad excluyendo toda acción imperialista que amenazara la cultura y la soberanía nacional (Juan Domingo Perón; 1986). Las bases para su concreción surgen del mismo seno de la patria, siendo el pueblo el que concentra la atención de la construcción de dicha identidad. Ésta será producto de la integración del hombre argentino en comunión con valores insoslayables, en cuya esencia está la conexión con su propia tierra, su inserción en un determinado proceso histórico, habitante de su hogar, de la Argentina, de su patria, la que, relacionada con el “habitar”, es cobijo que el hombre instaura como morada en la tierra. La familia, lejos de ser una entidad aislada, es constitutiva de la Nación y responde a los valores de la ética y moral cristiana cuyos principios esenciales responden a su prédica por la paz y el amor entre los hombres. La defensa de la soberanía nacional se confía a las fuerzas armadas que son el real potencial que resguarda la identidad de la Nación.

Perón intentó, según Raanan Rein (1998), la identificación entre peronismo y Nación con la intención de unificar a todo el pueblo bajo un pensamiento monolítico, sin fisuras y sin lugar para el disenso. De esta manera la identidad nacional tiene como elemento constitutivo la dimensión ideológica del peronismo; se es argentino si se es peronista y quien no lo es, será un antipatria. “(...) los nuevos significantes objetivan lo nacional construyendo fronteras excluyentes fuera de las que se agrupa a quienes no coinciden o se oponen a este nuevo bloque hegemónico”(Martha Amuchástegui; 2003: 39).

Según Silvia Sigal y Eliseo Verón (2003), la unidad nacional es un objetivo destacado dentro del proyecto peronista, aspirando a la coincidencia entre el movimiento peronista y el pueblo argentino. Esta identidad entre el colectivo “movimiento peronista” y el colectivo

¹ El concepto de “identidad nacional” y sus relaciones con otros conceptos está desarrollado en el Capítulo 2.

“argentinos” no se logrará en forma inmediata sino que se plantea como una meta a conseguir en el tiempo: “(...) ningún argentino de bien puede negar su coincidencia con los principios básicos de nuestra doctrina sin renegar primero de la dignidad de ser argentino” (Perón, Juan en Sigal, Silvia y Verón, Eliseo; 2003: 68)

El concepto de Nación, con un nuevo significado, se cubre de connotaciones políticas que ponen límites excluyendo a quienes discrepen acerca del pensamiento hegemónico, dejando afuera el comunismo, el laicismo y el positivismo liberal. La Iglesia católica, las fuerzas armadas y el gobierno nacional aparecen como los ejes sobre los que se construye la Nación. La historia argentina, los héroes y los símbolos nacionales se politizan y se insertan en la política partidaria.

Definición operacional: el proyecto Nacional peronista permitió sintetizar el concepto de identidad nacional en diversos enunciados que se materializaron en los versos de las canciones patrias que constituyen el cancionero.

Dichos enunciados, indicadores de la identidad nacional para el peronismo se han construido a partir, primeramente, de las expresiones del propio Perón (Perón, Juan; 1986) y luego de los aportes teóricos de Anthony Smith (1995), Raanan Rein (1998) y Miguel Somoza Rodríguez (2006) quienes estudiaron sus concepciones desde una mirada científica. Por lo tanto, los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo, se han sintetizado en:

- el amor a la patria
- la justicia social,
- el pueblo nacional, social y cristiano,
- la familia como célula social,
- los valores cristianos,
- el trabajo como derecho y como deber,
- la integración de Argentina a la identidad regional,
- la autodeterminación de los pueblos,
- la lucha contra el imperialismo
- la defensa de la soberanía nacional,
- la memoria de la acción heroica de los próceres.

Estos enunciados en sí mismos no se muestran como significantes sino que hay que buscarlos en la materialidad de las palabras, las frases y proposiciones en las que se ocultan, las que actúan como visibilización de los enunciados.

En el seno del cancionero permite vislumbrarse la reinterpretación de su significado por medio de la que se analiza el pasado a la luz de una mirada nacional, se construye el mito de la gran Nación Argentina y su destino de grandeza y en relación a éste, el mito de la heroicidad proveniente del altruismo de los próceres nacionales; ambos, han tenido su

reinterpretación a la luz del peronismo. En sus versos abreva el fervor nacional y la emoción popular que despierta la causa peronista, acudiendo a todo tipo de resortes afectivos. Los actos patrios son parte de este despliegue emocional a través de sus rituales en los que el cancionero ocupa un lugar de privilegio. Es en el repertorio patrio en donde el ritmo, el texto, y el carácter de las canciones se conjugan en una efervescente cantera de recursos emocionales así como el de los demás rituales que los acompañan, con la intención de llevar adelante el adoctrinamiento que requiere la construcción de la “Nueva Nación Argentina” peronista y en consecuencia, una nueva identidad.

i.2.4.3. Dimensión ideológica

Justificación de la elección de “dimensión ideológica”: se ha elegido esta variable porque se entiende que todo discurso es ideológico. Todo lenguaje también es ideológico porque todo lo que hace signo es ideología. Todo lo que se estudia como signo, o discurso es del orden de lo ideológico. Son signo los actos escolares, son signo las canciones que se cantan en esas oportunidades, son signo los rituales que acontecen en las fiestas patrias. Estas prácticas no son neutras ni naturales sino que responden a una intencionalidad ideológica asociada a intereses sociales, políticos y espacios de poder. La canción materializa una ideología, es expresión visible de sus enunciados. Por eso el ritual patrio acompaña, distribuye, reproduce y sustenta una ideología, en la que la canción hunde sus raíces.

Sin embargo, para referirse precisamente a la ideología peronista, haciendo pie en Silvia Sigal y Eliseo Verón (2003), en el marco de este trabajo, se habla en términos de dimensión ideológica, cuya conceptualización se explicita seguidamente.

Definición conceptual: la expresión dimensión ideológica proveniente de Silvia Sigal y Eliseo Verón (2003) hace referencia a las condiciones sociales de producción de la discursividad peronista, opuesto a la estaticidad y concreción de la palabra “ideología” la que, por un lado, solamente alude al contenido del discurso, debiendo ser éste definidamente claro, en contraposición a las ambigüedades que presenta el discurso peronista así como a las transformaciones que ha sufrido a través del tiempo. Este concepto de dimensión ideológica permite indagar “cómo el discurso peronista construye su relación con el sistema político democrático”. (Sigal, S. y Verón, E.; 2003: 22)

Cuando se habla de dimensión ideológica se hace referencia a ese aluvión de representaciones, sean imágenes, mitos, ideas o conceptos, que se imponen de manera no conciente a los hombres, en un determinado contexto histórico pero en relación a las condiciones sociales de producción.

Definición operacional: En este contexto se considerarán como parte de la dimensión ideológica del peronismo los enunciados que definen la identidad nacional. Las virtudes de

los héroes y las glorias ganadas en los campos de batalla, su relación con el culto a Perón y a Eva que cantan las estrofas del cancionero, el contenido que asume la patria identificada con la Nueva Nación Argentina que es la Nación peronista y su símbolo- la bandera nacional, el lugar de las fuerzas armadas en la defensa de la soberanía, por ejemplo, son parte de la dimensión ideológica, adquiriendo una significación propia dentro de las condiciones sociales de producción discursiva peronista entre 1946 y 1955.

i.2.4.4. Significado²

Justificación de la elección de “significado”: la hipótesis sustantiva de este estudio hace referencia al significado que adquiere el cancionero en la etapa estudiada, porque resulta curioso observar que un mismo cancionero se sostenga igual que en períodos anteriores, siendo que éstos respondían a modelos políticos muy diferentes al peronismo. Éste significó, como ya se expresó antes, una ruptura en el modelo de país, proponiéndose construir una identidad nacional con características diferentes a las ideadas por otros gobiernos. Entonces, la presencia del mismo cancionero solamente resulta explicable porque éste pudo haber adquirido un nuevo significado dentro de un nuevo contexto.

Definición conceptual: hablar de significado, en términos semióticos, remite a la cuestión del signo. Pensar en signo es introducirse en el orden de la representación, del “como si”, de una cosa en lugar de otra, de hacer como que una cosa fuera otra cosa (Juan Samaja; 2000). Es adentrarse en una relación entre relaciones, mimesis, mediación, terceridad, regla y además, función, porque el signo no es sustancia ni relación, es una función. Aquí se pone en juego lo que Juan Samaja llama, el uso de la función de identidad que entabla una relación de sentido y no de existencia. Ese signo creado es el significante (Saussure) o representamen (Pierce) que tiene un significado para alguien: la mente de una persona o intérprete, que sin duda no es lo mismo que el interpretante que es el signo que se evoca en esa mente.

Ese signo se refiere a algo: objeto, pero no a todo, sino a algún aspecto del objeto: el fundamento. Pero sólo el contexto, el todo o el sistema, será el que le dará sentido al signo. El contexto es el que permitirá la relación entre significante-significado, o lo que es lo mismo, que algo sea algo para alguien.

Siguiendo al mismo autor, es posible decir que signo, lengua, comunidad, comunicación, son terceridades en las que algo es signo en función de una regla.

El significante corresponde al plano de la expresión y el significado al plano del contenido. Es el contexto el que a través de su acción de regulación el que adjudica el significado y la

² Véase “Significado” también en el Capítulo 3 de este trabajo.

valoración, el que llena de contenido al significante. El contexto es regulante porque supone la existencia de reglas con sus respectivos mecanismos de control y sanción.

Definición operacional: en el marco de esta investigación, el significado está referido al sentido que han adquirido en el cancionero la patria, la igualdad, el pueblo, Dios, el trabajo, los ecos en otros pueblos, la libertad, la gloria y el triunfo, en el contexto de la dimensión ideológica del peronismo. Es obvio que estas mismas expresiones en el contexto del liberalismo o del conservadurismo, no tienen la misma significación que en un gobierno populista y nacionalista como el peronismo. Tal como lo enuncia una de las hipótesis, los significantes son los mismos pero el significado varía de acuerdo al contexto. Por dar un ejemplo, sería posible considerar que el significante “patria” en el marco del liberalismo es una abstracción cuya universalidad alude a una civilidad formal, con derechos sociales y políticos restringidos en el marco de una sociedad excluyente. En el peronismo, la patria pretende ser el seno que cobija al trabajador, al ciudadano de la clase pobre, brindándole oportunidades para una vida mejor, mediante políticas de inclusión llevadas a cabo por el Estado benefactor y transformando a los trabajadores en sujetos políticos.

i.2.4.5. Enunciado

Justificación de la elección de “enunciado”: se ha seleccionado esta variable para este estudio porque el mismo hace pie en los actos patrios, abocándose al análisis del cancionero que se canta durante su realización. Pero el trabajo no se propone ser meramente descriptivo, sino que se encuadra dentro del diseño hermenéutico. Como tal, éste implica una tarea interpretativa a través de una mirada de desocultamiento que devela lo que está detrás de lo visible. Pretende darle visibilidad a lo que se esconde tras el texto y la música de las canciones, justamente porque el enunciado no tiene materialidad en sí mismo, no tiene existencia propia, sino que se opaca en las proposiciones constitutivas del discurso dentro de un entramado de relaciones que tienen valor de verdad en el marco de la construcción de la nueva identidad nacional proclamada por el peronismo.

Definición conceptual: El enunciado es el elemento constituyente, átomo, unidad fundamental del discurso. Todo acto alocutorio tomará cuerpo en el enunciado o en una serie de enunciados.

Esther Díaz (2003), siguiendo a Foucault, advierte que un enunciado no es una estructura; es una función de existencia de los signos, hace existir a los signos. Hace surgir contenidos concretos en un espacio y tiempo determinados. Un conjunto de signos se transformará en enunciado con la condición de que entren en relación con otra cosa. El referencial del enunciado, instancia de diferenciación de individuos, objetos y relaciones, constituye el campo de emergencia que posibilita a la frase su sentido y a la proposición su

valor de verdad. El enunciado no es un significante, hay que buscarlo en las palabras, en las frases y proposiciones en las que se oculta.

Se trata de buscar en las palabras (frases o proposiciones) para encontrar los enunciados. Así como se trata de buscar en las cosas para encontrar la forma del contenido. El enunciado no es un significante, las cosas no son referentes. Hay que buscar en ellas las visibilidades. (Díaz, E.; 2005:30)

Los objetos no son objetos en el sentido que se le da habitualmente, son reflejos, resplandores. Los objetos son determinados por los enunciados. Éstos sólo se constituyen en el discurso.

Pero no basta decir una frase para que haya enunciado; se hace necesario relacionarla con un campo adyacente que forma una trama compleja. No hay enunciado aislado, libre o neutral sino que un enunciado forma parte de un conjunto. Siempre una proposición se constituye dentro de un entramado que la rebasa. Todo enunciado está en relación a antecedentes con los que se relaciona, se transforma, se reorganiza y excluye. Todo enunciado está legitimado o institucionalizado en un conjunto de relaciones que le imprimen valor de verdad y entretejido con antecedentes con los que se transforma, se reorganiza y excluye.

Las cosas no se constituyen en sí mismas, deberá buscarse aquello que las hizo aparecer, cómo se relacionaron, cómo se yuxtaponen y cómo marcan las diferencias. Forma parte de un discurso consolidado como juego de verdad, es parte del conjunto de enunciados que se entretejen en un todo de relaciones que adquiere valor de verdad.

Definición operacional: los enunciados que recoge esta investigación, tributarios de la construcción de la identidad nacional para el peronismo, se ocultan en los textos de las canciones patrias que forman parte del cancionero patrio y se integran en un todo mayor: los actos patrios.

Ahora bien, estos enunciados no están aislados ni son neutros (Esther Díaz, 2005), sino que forman parte de un haz de relaciones dentro del proyecto nacional peronista y encuentran su eco en el cancionero que se canta en los actos patrios. Éstos a su vez forman parte de los rituales para la construcción de la identidad nacional, que impregnados de valor de verdad, pasan a formar parte de la emotividad, valores y creencias de los argentinos.

Los enunciados con que se trabajará en esta investigación están expresados en el apartado "identidad nacional"

i.2.4.6. Prácticas³

Justificación de la elección de “prácticas”: se han elegido las prácticas que se ponen en acción en relación a los actos patrios porque se hace preciso encontrar elementos empíricos que aporten datos que permitan dar información acerca de dichas celebraciones.

Definición conceptual: este término se refiere a las acciones que se ejercen en los actos patrios para la celebración de las distintas efemérides. Se repiten a lo largo de los años, siempre en la misma fecha, con el mismo contenido histórico. Forman parte de los rituales por los que se pretende construir la identidad nacional. Implican comportamientos colectivos que producen conocimientos y despiertan sentimientos de homenaje y glorificación. Estas prácticas son del orden de lo gestual y de lo corporal presentando manifestaciones temporales y espaciales.

Definición operacional: en el marco de este trabajo se han considerado como prácticas que se relacionan con los actos patrios: el uso del edificio, la organización espacial, la distribución de los tiempos, la disciplina, la higiene y el control, la participación de las familias y de la comunidad y su repercusión en la sociedad.

- **El uso del edificio:** desde la óptica de Foucault, la distribución interna del edificio escolar es en sí un dispositivo para la vigilancia que permite seguir de cerca las individualidades ejerciendo el control de la multiplicidad, generando espacios que hagan posible el funcionamiento óptimo de la estrategia de poder: el control de todo lo que ocurre en el interior. Pero el panóptico escolar rompe parte de su rutina el día del acto patrio y cambia la mirada de la autoridad de “ver sin ser visto” por la de que “todos saben que son vistos”.

- **Distribución espacial:** la complejidad espacial escolar establece lugares y rangos, favorece el aprovechamiento del tiempo, inculca valores, garantiza las jerarquías.

El día del acto patrio el patio lejos de ser un lugar de agrupación informal propia de una celebración que pudiera dar lugar al desorden y a lo inesperado, con las obvias consecuencias indisciplinarias, se transforma en escenario de un cuerpo escolar fuertemente organizado tras el objetivo altruista de “honrar a la patria”.

- **Distribución de los tiempos:** la celebración de los actos patrios implica una nueva distribución del tiempo que, si bien organizado y disciplinado, se percibe como algo diferente a la rutina escolar: un nuevo modo de asistencia, en un horario reducido, con el estricto compromiso de asistir, no para aprender sino para “mostrar” y festejar. Tiempos y cuerpos ajustados en pos de una combinación de fuerzas para el logro del resultado final: honrar la patria o a la figura del prócer que cada efemérides evoca.

³ En referencia a este tema ver Capítulo 4.

- **Persistencia del fervor patriótico:** El normalismo en el que se formaron los docentes de innumerables generaciones impregnó a las subjetividades de tan hondo fervor patriótico que su compromiso con los preparativos y puesta de los actos patrios, no requería siquiera la obligatoriedad explicitada por la superioridad. Los maestros, impregnados de fervoroso patriotismo, eran dueños de una causa a la que no era fácil renunciar. Patria, libertad, igualdad, heroísmo, calaban hondo en el imaginario de los docentes argentinos.

- **Organización secuencial:** se refiere al desarrollo controlado a modo de espacios organizados en la estructura interna de los actos patrios: pasos a seguir, modo particular de organización, orden de cada uno de los sucesos que en él se desenvuelven, -discursos, glosas, dramatizaciones y canciones- todos rituales repetidos y extendidos en tiempo y espacio a través de las mismas instancias.

Las efemérides se han incorporado al *currículum* y éste es una fuerte herramienta de control que limita, desarrolla, favorece, niega, retiene o expande el conocimiento.

- **Disciplina:** la disciplina, del ámbito del ejercicio, se constituye como el conjunto de procedimientos graduados, repetitivos y diferentes con miras a un estado a alcanzar como final estable de una trayectoria trazada a través de la acción homogeneizadora del programa escolar. La disciplina aumenta el potencial útil de los individuos: prepara el cuerpo del niño para el trabajo futuro, asegura precisión, economía manual y rapidez de los movimientos, concentración y predisposición para la acción ejercida por el maestro.

- **Higiene:** como manifestación de un cuerpo disciplinado que se constituye como cuerpo limpio y prolijo, atributos éstos que forman parte del homenaje patriótico para cada una de las efemérides.

- **Control:** como una acción minuciosa y silenciosa que, a través de procedimientos sutiles e inocentes, va transformando los cuerpos disciplinando y encauzando la conducta.

- **Participación de las familias y de la comunidad y su repercusión en la sociedad:** los saberes y sentimientos desarrollados por la escuela a través de los actos patrios aparecen como naturales, olvidados y constituyentes de una ideología no conciente y por lo tanto no discutible, constituyendo el sentido común de los argentinos. La escuela consigue a través de sus prácticas, sus normas y los propios docentes, conformar una serie de valores, ideas y actitudes profundamente naturalizados, de lo que es "ser argentino". Es así como los sentimientos patrióticos se expanden más allá de los niños y se proyectan hacia la familia y la sociedad toda. Por eso, el acto patrio escolar resulta una práctica de amplia repercusión más allá del ámbito de la escuela, que, nacido en su propio seno, se proyecta a la vida social.

- **El poder productor de verdad:** vale advertir que el poder como productor de verdad no es una práctica sino una consecuencia de las prácticas estudiadas en este trabajo. Poder y verdad son dos conceptos fuertemente entrelazados y dispuestos a confundirse en múltiples significados. La propiedad de la información y del conocimiento es un recurso esencial. El

poder, circulando en forma difusa en micropoderes y esparciéndose sobre la vida social produce realidad y verdad legitimada, moldea objetos y produce acontecimientos, excluye y posiciona en función de la verdad circulante, única, decible y escuchable.

i.2.4.7. Aspectos estilísticos de la música

Justificación de la elección de “aspectos estilísticos de la música”: se ha elegido el “estilo” como variable a estudiar la música del cancionero porque es el que le confiere al repertorio patrio su carácter de tal a través de la impronta marcial y solemne de las marchas e himnos que lo integran. Es, entonces, un dador de significado, siendo éste un aspecto de importancia para el análisis que se propone este trabajo que pretende adentrarse en los aspectos no visibles del cancionero y de los actos patrios en los aquél se contextualiza.

Es el estilo el responsable de que las canciones que lo constituyen queden grabadas en la memoria de los argentinos con hondo fervor patriótico y sentimientos de cálido reconocimiento a la historia gloriosa que cantan sus versos.

Esta conexión del estilo con lo emocional es uno de los aspectos que también justifican la inclusión de esta variable en este trabajo. El canto aporta el elemento emocional a los actos patrios favoreciendo la construcción de la identidad nacional, a través de la acción de adoctrinamiento que ejercía el peronismo que, más allá de los resortes de la razón, se anclaba en la persuasión para lograr la convicción y la adhesión a la acción política del gobierno avalada por el sentimiento y la razón.

Definición conceptual: ⁴el estilo es el que a través del discurso va definiendo la sintaxis musical, apoyada en el ritmo, la melodía y la armonía, dentro de la organización formal sobre la que se construye el discurso que asume características interpretativas que le son propias.

Según María del Carmen Aguilar (1999) y Leonard Meyer (2005) el estilo produce una habitualidad que va creando expectativas

La expectativa, es producto, por tanto, de las respuestas habituales desarrolladas en conexión con los estilos musicales concretos, y de los modos de percepción, cognición y respuesta del ser humano; es decir: las leyes psicológicas de la vida mental. (...) el afecto o el sentimiento emocional se originan cuando una expectativa-una tendencia a responder-, activada por una situación musical que sirve de estímulo, es temporalmente inhibida o permanentemente bloqueada. (Meyer, L.; 2005: 50)

⁴ Acerca de este concepto remitirse a “Análisis musical del cancionero” en el capítulo 3.

Una vez que se conocen las normas de un estilo se generan las expectativas propias del discurso musical que se encuadra en ese contexto estilístico. El significado, es producto de una expectativa basada en un estilo y ésta a su vez, es resultado del conocimiento estilístico, por eso la música que responde a un estilo desconocido carece de significado.

El estilo, es ese universo común de los discursos que hace posible que un discurso determinado se entienda de manera semejante, produzca significación y despierte emoción, más allá de que no serán iguales en cada sujeto, pero dada su pertenencia al medio social, cada uno posee un bagaje común que le permite generar expectativas durante el desarrollo de la obra.

Definición operacional: para el análisis de las canciones que constituyen el repertorio patrio se tuvo en cuenta el concepto de María del Carmen Aguilar (1999) respecto a la música con y sin texto. Sin olvidar su observación referida a la prioridad que le asigna el oyente al texto por sobre la música, se han tomado los elementos estilísticos de la sintaxis de la música sin texto por considerar que no sería un análisis completo dejar de lado aspectos específicamente musicales y que prestan honda significación al mensaje del texto escrito.

En cuanto al aspecto interpretativo de la música, se han considerado en este trabajo las “indicaciones interpretativas” registradas por el compositor y/o arreglador en la partitura, tanto en las secuencias instrumentales como en las cantadas tales como el *tempo*/carácter y la dinámica. Se les ha dado trascendencia a estas indicaciones que aparecen en las partituras porque éstas, sobre las que se trabajó, son las versiones oficiales y aprobadas por el Ministerio de Educación.

Por otra parte, las configuraciones melódico- rítmico- armónicas constituyen los elementos primarios en los que se fundamenta la sintaxis musical. Se han considerado en cada caso, dentro de los aspectos melódicos, el registro de la voz cantada que es la extensión de la voz humana cantada desde la nota más grave a la más aguda, la “tonalidad” en que están compuestas las canciones, por ser ésta la que marca el contexto en el que se desarrolla la organización rítmico-melódico-armónica y formal, y las “modulaciones” que se presentaran por ser estas últimas, aspectos concomitantes a la tonalidad.

La estructura u organización formal de la obra está ligada al género y al tema musical. En cuanto al género, el cancionero estudiado se encuadra en el género vocal-instrumental dentro del cual la voz actúa como protagonista, dado que, si se observa la poesía de cada una de las canciones así como el contexto en el que se cantan, se evidencia la intencionalidad de adoctrinamiento patriótico cuya meta es la constitución de la identidad nacional.

En cuanto al tema musical, éste adquiere importante significación en el cancionero analizado, dado que por ser una construcción melódica/rítmica con significado propio,

permite diferenciar unas construcciones de otras y se hace rápidamente presente en la memoria cuando se lo evoca. A tal punto es así, que los temas constitutivos de cada una de las canciones del repertorio patrio escolar quedan guardados en la memoria de quienes fueron niños durante la vida entera. Pregúntesele a un adulto escolarizado entre los años 40' al 80' del siglo XX aproximadamente, que cante alguna canción patria y podrá reproducir alguno de sus temas con fidelidad, aunque muchas veces deba prescindir del texto porque no lo recuerda.

Los aspectos estilísticos fueron objeto del análisis de contenido de las obras musicales para lo que se tuvieron en cuenta distintos aspectos de las canciones

- indicaciones interpretativas
- organización rítmica
- organización melódico-armónica
- organización formal

Indicaciones interpretativas: son aspectos relacionados con la interpretación, siendo resultado de las indicaciones del compositor dirigidas al intérprete para que sean plasmadas en la ejecución de la obra.

La interpretación se vincula con el contexto histórico al que pertenece una obra musical dando lugar a una serie de expectativas que el intérprete deberá tener en cuenta para su estudio y análisis. Está mediatizada por el aporte de cada ejecutante, dado que nunca una obra musical podrá ser reproducida exactamente como el compositor la concibió sino que, además, no es posible para el compositor, realizar una traducción en palabras exacta y precisa de su idea. Ésta queda en un terreno ambiguo y quienes poseen práctica interpretativa tienen clara la diferencia entre lo que está escrito y lo que no lo está y sin embargo forma parte de la obra. Como toda notación es fundamentalmente incompleta, requiere de los aportes personales del ejecutante quien deberá ser un lector informado.

Las indicaciones interpretativas comprenden las palabras, símbolos y abreviaturas que se emplean acompañando la escritura musical para indicar aspectos relacionados con la interpretación musical. Pueden referirse a indicaciones de *tempo*, de velocidad, de dinámica, de fraseo y de articulación.

Las indicaciones respecto al *tempo* aluden tanto a la velocidad como al carácter de la obra. Suelen escribirse en italiano como por ejemplo: *allegro* (rápido), *andante* (andando), *moderato* (moderado), *adagio* (lento), etc.

Las indicaciones de dinámica señalan los distintos grados de intensidad que se le imprime a la ejecución. Acostumbran escribirse en italiano y abreviados, por ejemplo: *pianissimo pp*, *piano p*, *forte f*, etc. Cuando hay un cambio paulatino de intensidad se indica con las palabras *crescendo* o *diminuendo* ya se trate de un efecto cada vez más fuerte o cada vez más suave respectivamente.

Organización rítmica: el ritmo surge de la relación de los intervalos de tiempo entre un sonido y otro. Da cuenta de la duración temporal del discurso musical. Es la base en la que se organiza la sintaxis musical.

La composición de un discurso musical consiste en la organización de configuraciones de sonidos, encadenadas de manera tal, que le otorguen estructura a una determinada porción de tiempo. La comprensión de ese discurso es posible gracias a la capacidad de la mente del oyente de organizar la experiencia de recepción de sonidos en unidades de información significativas, establecer jerarquías entre ellas y generar expectativas acerca de la posible continuación de la experiencia. (Aguilar, María del Carmen; 1999: 47)

El soporte de la música es el tiempo, que como tal no permite la percepción simultánea de todos los elementos que conforman el fragmento ya que a medida que se escucha, inmediatamente se desvanece. De esta forma pone en juego la memoria y la capacidad de reconstruir las relaciones significativas entre los elementos que componen el discurso. Según Silvia Malbrán (2007) la escucha musical produce en el oyente una serie de representaciones que se van organizando en una estructura significativa. Estas estructuras surgen de la actividad del sujeto, de la interrelación entre lo que aporta la obra en sí misma y la experiencia personal del oyente. Esta última habilidad pone en funcionamiento una multiplicidad de procesos cognitivos.

La organización rítmica se estructura a partir de la percepción de los patrones de pulso. La música occidental permite a los oyentes inferir regularidades isócronas directamente de modo espontáneo, que, generalmente, dan lugar a una acción gestual, como acompañar con la mano o con el pie la música que se escucha.

La música de Occidente utiliza procedimientos particulares que se han acuñado como sistemas de reglas compartidas. Uno de ellos es la métrica. Cuando en una composición musical la métrica ha sido un elemento organizador, la estructura resulta identificable por el auditor. (Malbrán, Silvia; 2007: 12-13)

El oyente selecciona aquellos patrones cuyos intervalos de tiempo no son ni demasiado breves ni demasiado espaciados, de acuerdo a las características del fragmento musical y del “universo musical del auditor”. Dicho patrón *-tactus-* se caracteriza por su regularidad, recurrencia y equivalencia en el tiempo.

Los movimientos de la batuta del director, o los de “llevar” la música con el pie, y la incidencia de mayor saliencia de un patrón de pulso cuyo periodo se distribuye en

tasa moderada, son datos que permiten configurar la imagen acerca de cómo aislar e identificar el *tactus* de una obra desde la escucha. (Malbrán, Silvia; 2007:13)

El *tactus* de las marchas que constituyen el cancionero patrio favorece los desplazamientos en escuadras en los desfiles, acompañando la entrada de la bandera de ceremonia, entrando o desconcentrándose en un acto patrio, lo que aporta a estas prácticas un aire militarizado. Este *tactus* se refuerza por el sentido que le confiere el texto de hondo fervor patriótico, solemne o aguerrido, según el caso.

Organización melódico-armónica: se sustenta sobre dos ejes fundamentales. La melodía que es una sucesión coherente de notas, entendidas éstas como un período en el que la frecuencia con que se suceden es lo suficientemente clara y estable como para oírse como algo distinto al ruido. La armonía se refiere a la relación que se entabla entre las notas cuando suenan simultáneamente y en el modo en que estas relaciones se organizan en el tiempo.

El cancionero estudiado corresponde a la música tonal desde fines del siglo XVI hasta entrado el siglo XX. Se caracteriza por la importancia de sus elementos armónicos, en donde los acordes tienen un lugar sustancial ya que el movimiento armónico está determinado por la sucesión de acordes. Éstos cobran sentido en el marco de la tonalidad, en donde surgen las distintas funciones tonales de tensión y reposo según el grado de la escala sobre el que se construyan los acordes. La tonalidad es la variable que sirve de contexto significativo de la obra musical.

La tonalidad es el conjunto ordenado de alturas relacionadas jerárquicamente, en la que una de ellas- la tónica- es percibida como central; esta centralidad viene determinada por relaciones entre componentes tales como los movimientos de las alturas en torno a la central (Hershman, 1995), la particular sucesión interválica, el soporte armónico y las acentuaciones métricas de algunas alturas. (Malbrán, Silvia; 2007: 69)

La tónica es la más consonante y estable de las notas de la escala. Las funciones armónicas conforman un modelo jerárquico, implican relaciones de jerarquía con diversos grados de primacía y subordinación.

(...) el reconocimiento de la tonalidad conlleva un análisis del sistema particular de relaciones de altura de una melodía, lo que implica el procesamiento cognitivo de las relaciones jerárquicas de alturas, funciones tonales y distribuciones métricas. (Malbrán, Silvia; 2007: 70)

La percepción tonal recibe la impronta del contexto en cuanto a la particular sucesión de alturas de las notas de una melodía y su relación de importancia dentro de la obra, así como el número de veces que se escucha cada una. Pero es el contexto el escenario que integra las notas y acordes. La tonalidad provee el marco en el que se comprenden las distintas alturas y acordes. De ahí que melodía y armonía constituyan un todo inseparable.

Percibir la sucesión de alturas de una melodía como grupos que comparten cierta condición ha sido constatado como el modo habitual de operar con el pensamiento por parte de los auditores experimentados que comparten una cultura. Este comportamiento psicológico da cuenta de una construcción mental característica: se trata de advertir qué cosa en común tiene la información presente con la inmediata anterior. (Malbrán, Silvia; 2007: 97)

Las pausas que presentan las unidades melódicas facilitan la percepción siendo elementos fundamentales para el agrupamiento. Esto ayuda a la atención, porque esas unidades melódicas son memorizadas y facilitan la comprensión del fragmento siguiente. La música se organiza más allá de las notas que la componen por lo que la música está “entre las notas”.

La música no está en las notas sino entre las notas (Willems, 1964). La enculturación permite codificar discursos musicales como si se conocieran previamente. Un elemento a considerar para facilitar la retención y codificación de melodías es el “trazo” del discurso, esto es, construcciones que responden a la “buena forma” de los psicólogos de la Gestalt. Los auditores occidentales han acuñado “esquemas” relativos a la sintaxis musical tonal. (Malbrán, Silvia; 2007: 139)

Silvia Malbrán (2007) reconoce en toda melodía un contorno melódico, resultado de los movimientos de ascenso y descenso de alturas dentro del discurso. El cancionero estudiado presenta una relación entre el contorno melódico y el texto que en cada caso se analiza. Se puede considerar que los ascensos del contorno melódico así como la presencia de sonidos agudos, coinciden generalmente con expresiones o términos de los versos que merecen destacarse por la fuerte significación que tienen en el contexto patrio en el que se encuentran.

Organización formal: Joaquín Zamacois (1982) considera que toda obra musical es una organización de ideas musicales. Esa organización constituye la forma, estructura o arquitectura musical. Las ideas se estructuran según formas consagradas o eligiendo otras nuevas. Algunas de ellas se impusieron y perduraron como prototipos. Los tipos formales

tienen su propia historia y no se dan por cerrados sino que están sujetos a permanente renovación. Hay tipos formales que desaparecieron, algunos permanecieron y dieron savia a otros nuevos.

Casi todos los tipos formales se vinculan a un género determinado, comprendiendo dos grupos opuestos: música religiosa o profana, vocal o instrumental. Los términos vocal o instrumental siguen el criterio del tipo de intérprete, sea la voz humana o los instrumentos o ambos, dando lugar al género vocal-instrumental en el que se encuadra el material analizado. En él la voz puede ser protagonista o en estar en un mismo plano que un instrumento cualquiera.

La atención del oyente asigna el significado del discurso de acuerdo a la estructura formal, estableciendo un sistema jerárquico que organiza los fragmentos musicales. En este proceso interviene el ritmo, la melodía y la armonía sobre los que se organiza la sintaxis de la obra; luego se sostiene sobre parámetros como la dinámica, el timbre, la altura, la velocidad y la textura. Pero todos estos parámetros están atravesados por el contexto cultural. Si el oyente carece de los elementos estilísticos brindados en el marco de cada cultura, no podrá interpretar muchos de los signos que el compositor desarrolla en su discurso.

Todos los parámetros del lenguaje musical están codificados de alguna manera por la cultura, pero, en términos generales, el sistema que organiza las alturas es especialmente relevante para identificar culturalmente una pieza musical y para que el oyente eventualmente la reconozca como parte de su propia cultura. (Aguilar, María del Carmen; 1999: 75)

La organización formal está ligada al “tema musical”, como unidad sintáctica reconocible del discurso, de extensión breve que permite recordarlo con facilidad, comparable a lo que en la gramática de la lengua se constituye como la oración. Es la construcción melódica/rítmica que caracteriza una obra, diferenciándola de otras y que se hace rápidamente presente en la memoria cuando se la evoca. De ahí que adquiera importante significación en el cancionero. Es el germen del desarrollo de la idea musical del compositor. El oyente lo recuerda como el elemento de mayor significación porque ofrece un alto grado de pregnancia. Además, guarda suficiente información y redundancia como para que se lo recuerde como el trozo más representativo, a tal punto que una persona es capaz de recordar el tema y reconocerlo más allá del soporte tímbrico en que lo escuche. A tal punto es así, que los temas constitutivos de cada una de las canciones del repertorio patrio quedan guardados en la memoria de un pasado lejano. Pídasele a un adulto escolarizado entre los años 40’ al 80’ del siglo XX aproximadamente, que cante

alguna canción patria y podrá reproducir alguno de sus temas con fidelidad, aunque muchas veces deba prescindir del texto porque no lo recuerda.

En este trabajo la organización formal se orientó hacia la presencia y alternancia de estrofas y partes instrumentales dentro del contexto musical. El criterio de delimitación de las estrofas se ajustó a la disposición que el autor le confirió dentro del texto. En cuanto a las partes instrumentales se consideraron la introducción y el interludio según cada caso.

i.2.4.8. Contenidos de las unidades textuales

Justificación de la elección de los “contenidos de las unidades textuales”: esta variable surge porque se hace necesario establecer conceptos en los que los enunciados anteriormente descritos, se materialicen. El cancionero no expresa directamente los enunciados; éstos no se visualizan, hace falta aprehenderlos en sus diversas dimensiones, que, en el caso de este trabajo, es a través de los “contenidos” que presenta el texto. Estos son los que actuarán como bisagra entre la teoría (enunciado) y la empiria (unidades textuales).

Definición conceptual: se han dado en llamar “contenido” a las categorías en que pueden agruparse las unidades textuales analizadas, según la existencia de valores comunes que se agrupan siguiendo un determinado eje semántico que actúa como criterio ordenador. Estos contenidos permitirán la extracción de un nuevo sentido del texto que está más allá de lo explicitado.

Definición operacional: el cancionero ofrece un material denso, no diferenciado y disperso que se debe modelizar de acuerdo a algún criterio que el investigador considere adecuado, en coincidencia con las hipótesis enunciadas (Roxana Ynoub; 2007). Se trata de organizarlo en categorías que son el resultado de ir reuniendo términos en función de regiones semánticas. El investigador sabe que en esta tarea de clasificación de ese material se pierde parte de la información en pos de la organicidad operativa.

Un ejemplo de la relación entre enunciado y contenidos, se puede observar en “San Lorenzo” en donde la unidad textual extraída de la canción dice: “(...) cual precio a la victoria su vida rinde haciéndose inmortal”. Esta expresión alberga el contenido “heroísmo” que se vincula con el enunciado que define la identidad nacional para el peronismo: “la memoria de la acción heroica de los próceres”.

i.2.4.9. Recursos literarios

Justificación de la elección de “recursos literarios”: se ha elegido este aspecto a considerar de los textos analizados porque éstos abundan en un despliegue de estrategias empleadas por los autores que son de honda repercusión emocional.

Definición conceptual: en los textos literarios, se utilizan diversas capacidades potenciales de las palabras para conseguir sorprender, sugerir y producir emoción. Son usos del lenguaje que van más allá de lo convencional y se acompañan de algunas particularidades fónicas, gramaticales o semánticas, que las alejan del uso habitual, resultando especialmente expresivas.

Definición operacional: como el cancionero en su poética reitera ciertas formas de expresividad, en este trabajo se ha ido más allá de las formas rigurosas del análisis literario y en pos de la operatividad, los recursos literarios se han categorizado en:

- repeticiones
- imágenes sonoras
- metáforas
- el lugar de la enunciación

En el caso de las canciones dedicadas a la bandera se agregaron: adjetivaciones relacionadas con la bandera.

Repeticiones: en los textos analizados se observan reiteraciones de términos o versos, lo que se interpreta como un recurso empleado con la intención de poner énfasis en ciertos conceptos por considerarlos importantes para la transmisión de los valores y creencias que se entrañan en el cancionero.

Imágenes sonoras: son recursos que emplea el autor relacionados con la percepción, pretendiendo crear una imagen mental subjetiva ante la enunciación de un estímulo sonoro. Son representaciones que evocan situaciones sonoras que -al igual que en las metáforas- además de tener la intención poética de embellecer el texto, se asocian a valores que se intenta inculcar.

Metáforas: el análisis del cancionero patrio permite observar la reiterada presencia de metáforas que serán analizadas desde distintas perspectivas.

Mariana di Stefano (2006), reconoce en el análisis de las metáforas la tradición retórica que destaca dos funciones. La función poética, propia del ámbito estético, que requiere de la originalidad del poeta y queda librada a la ardua tarea de la interpretación. La función argumentativa que establece entre el locutor y los destinatarios una especial relación en la que se observa la dimensión ideológica de la metáfora y su relación con los valores y creencias de los grupos sociales, por lo que ésta deberá responder a convencionalismos para ser entendida rápidamente por todos los potenciales destinatarios.

Marc Angenot (1982), considera la relatividad histórica de la metáfora cuyo análisis "(...) consiste en identificar esa 'estructura profunda' ideológica (los ideogramas) sobre la que se apoya el enunciado, cuyas 'modulaciones de superficie' dejan ver la configuración ideológica del discurso y su rol sociocultural" (di Stefano, Mariana; 2006: 35).

Una postura diferente a la perspectiva retórica, el cognitismo, analiza las metáforas en relación al conocimiento del mundo, considerando que éstas invaden todo tipo de discurso, incluyendo el lenguaje cotidiano. No habla de sustitución de una palabra por otra sino de superposición de dos dominios o campos semánticos, de ahí la expresión proyección metafórica. Esta superposición de dominios se establece de manera que los saberes pueden trasladarse del dominio más conocido al menos conocido. De ahí que, desde esta teoría, las metáforas, más allá de fenómenos estéticos, son fenómenos cognitivos que desbordan hacia el pensamiento y la acción, permitiendo entender conceptos abstractos a través de fenómenos más bien concretos. Es una manera de entender lo abstracto recurriendo al ámbito de lo sensible o bien “entender un tipo de cosas en términos de otro tipo de cosas (...)” (Calabrese, Patricia en di Stefano, Mariana 2006: 93). Por lo tanto, no es sólo una cuestión ornamental, sino que dichas proyecciones metafóricas aportan a la comprensión del mundo.

“(...) son estos procesos de conceptualización metafórica una especie de horma que da forma y organización a ciertas experiencias humanas e influyen en la percepción de los hechos; la metáfora es, por lo tanto, una huella de tipo cognitivo, cultural e ideológico.” (Calabrese, Patricia; en di Stefano, Mariana; 2006: 88).

Estas perspectivas teóricas-la retórica y la cognitivista- aunque diferentes, permitirán estructurar el análisis de las metáforas que se reconozcan en los textos de las canciones.

El lugar de la enunciación: se ha incorporado esta categoría dentro de los recursos literarios porque el lugar desde donde se enuncia el mensaje patriótico asume relevancia dentro del cancionero. Dirigido prioritariamente a los niños como interlocutores a los que se quiere hacer llegar un mensaje de verdad, ya desde el imperativo, ya desde las diversas conjugaciones-sea primera, segunda o tercera persona- o bien desde los distintos tiempos verbales, en cada caso le agrega la expresividad o énfasis al mensaje según la intencionalidad del autor. Actúan a veces a modo de sentencia universal proveniente de la voz de la autoridad, en otros trata de persuadir desde un enunciado intimista y cercano al destinatario.

Según Miguel Benveniste (en di Stefano, Mariana; 2006), todo enunciado porta en sus entrañas la huella de su enunciación, llevando impreso el acto personal de su producción. En ese acto de construcción del discurso se constituye el sujeto del discurso que, como sujeto hablante, es quien desde su lugar de locutor se dirige a otro, configurándose así la presencia de un interlocutor. El sujeto de la enunciación convoca al otro a través de un diálogo a modo de monólogo interiorizado.

Avanzando en el tema y sobre la base de los conceptos de Silvia Sigal y Eliseo Verón (2003) se reconocen las entidades enunciativas: enunciador y destinatario. Éstas no son sinónimo de emisor y receptor que definen personas físicas con lugares estables. Enunciador y destinatario son entidades del imaginario, son imágenes de la fuente y del destino constituidas por el mismo discurso, por lo que un mismo emisor puede construir imágenes diferentes de sí mismo en distintos momentos.

Según Silvia Segal y Eliseo Verón (2003) no es lo mismo hablar del plano del enunciado que del plano de la enunciación. El primero se corresponde con la ideología por ser ésta una colección de enunciados. El segundo se corresponde con la dimensión ideológica porque "(...) es en el plano de la enunciación que se construye la relación de un discurso con sus condiciones sociales de producción." (Sigal, Silvia y Verón, Eliseo; 2003: 24).

El enunciado se corresponde con la teoría de la enunciación, articulándose con las entidades enunciativas: enunciador y destinatario. Éstas no son, según los autores, sinónimo de emisor y receptor que definen personas físicas con lugares estables. Enunciador y destinatario son imágenes de la fuente y del destino constituidas por el mismo discurso, por lo que un mismo emisor puede construir imágenes diferentes de sí mismo en distintos momentos.

Expresiones de fidelidad y adjetivaciones relacionadas con la bandera: como los textos de las canciones dedicadas a la bandera abundan en expresiones acerca de la fidelidad y en adjetivos que ensalzan a este símbolo patrio, se consideró oportuno contemplarlos en este análisis.

i.2.5. Estado de la cuestión

Respecto al tema abordado, no hay trabajos específicos ni estudios previos en lo que respecta al cancionero y los actos patrios escolares en el nivel primario del período a estudiarse, pero sí a aspectos más generales de la temática, por lo que el problema a tratarse podrá contar con algunos trabajos recientes que le sirvan de encuadre general. Estos aportes podrían organizarse en distintos aspectos:

1. Aportes teóricos de autores que analizan temas recurrentes y nodales en la historia de la educación en Argentina y que tuvieron un lugar fundamental en la construcción de la identidad nacional.

Un aporte importante que hace a la cuestión, es un texto, parte de una investigación en curso: “Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891” de Lilia Ana Bertoni (1992), que si bien no se corresponde con el período que interesa a este trabajo, es de interés para el mismo. La autora encara el estudio de las efemérides como un proceso que va desde conmemoraciones esporádicas que, carentes de toda regularidad y alejadas de la rutina escolar, se van transformando en un espacio que responde a la preocupación de autoridades nacionales por la desintegración social que presentaba la “gran aldea”, a causa de la inmigración. La nacionalidad no se consideró solamente como un aglutinante social sino, además, un pilar para afianzar la soberanía nacional frente a la amenaza externa.

Vale también mencionar el *dossier* del Monitor de la Educación N°21-5ª época-Junio 2009 en el que se publican diversos artículos bajo el título “Actos y rituales escolares” entre los que se encuentran el de Inés Dussel y Myriam Southwell: “Los rituales escolares: Pasado y presente de una práctica colectiva”, en el que hace referencia a las conexiones emocionales, corporales e intelectuales que implican dichos actos, los rituales de los que participan sus asistentes y el aporte a la construcción de la identidad nacional desde una matriz religiosa y militar así como su cuestionamiento a partir de 1983. El aporte de Norberto Ares, también en la misma revista, “Se puede profundizar en la relación actualidad y pasado”, propone líneas de acción para evitar que estas prácticas se conviertan en meras formalidades mecánicas instando a que los docentes vinculen la historia con el presente. Marisa Elizar en “La Nación de la escuela” hace referencia a los rituales que acompañan a estos actos como lugar de exposición institucional ante la comunidad y los propios actores, su acción moral sobre los individuos, proponiendo la reinención de los rituales en contra de una visión estática de los mismos, para producir acciones de cambios y otorgarles nuevos significados que aporten a la construcción de una escuela más plural y democrática. El artículo de Anny Ocoró Loango: “La representación de la negritud en los actos escolares del 25 de mayo”, centrado en esta fecha patria, considera que es ésta la única instancia escolar en la que circula la cultura afroamericana y que desde los actos escolares se puede

reflexionar acerca del papel de la negritud en la construcción de la nacionalidad, contribuyendo a que sea la educación el canal hacia el desarrollo pluralista e inclusivo de todas las culturas que conviven hoy en Argentina. El aporte de Raúl Díaz: “Los actos escolares. Entre la representación y la identidad” considerando que la escuela a través de diversas situaciones se muestra a la comunidad como institución ciudadana que resguarda las identidades sociales y culturales, analiza el acto escolar como un acto político que más que actualizar el pasado, lo usa para callar o para gritar la desigualdad. Los diversos elementos soportes de los actos son significantes densos que anudan historias, representan ideas y crean sentidos y valores.

2. Trabajos acerca de episodios históricos analizados desde una metodología interpretativa.

“Mayo de 1810. Entre la historia y la ficción discursiva” de Nelda Pilia de Assuncao, Aurora Ravina y otras (1999), donde las autoras desde el análisis discursivo se ahondan en la producción de sentido. Se proponen estudiar el fenómeno de Mayo como el lugar de la memoria, lo que implica entenderlo como el lugar donde la memoria trabaja dejando huellas.

3. Textos que a partir del estudio de materiales concretos como son los libros de lectura, resultaron motivadores para el análisis de otros materiales, tales como las canciones patrias que se cantaron en la escuela primaria.

El texto de Catalina Wairneman (1999) “¿Mamá amasa la masa?. Cien años de libros de lectura de la escuela primaria” hace un estudio de los libros de lectura desde comienzos de siglo XX hasta 1996 agrupados por décadas. Aborda la investigación alejándose de todo planteo pedagógico- no obstante algunas reflexiones al respecto- considerándolos como un soporte material de los mensajes estatales para el control y el manejo de la educación. Establece diversas categorías de análisis como la concepción de mujer y de varón, la familia y los roles laborales según el género que resultaran modelos de identificación, no estando ausente, como era de esperar, el estudio de los textos del periodo que ocupa a este trabajo. “Mamá me mimó, Evita me ama. La educación argentina en la encrucijada” de Emilio Corbière (1999) es otro antecedente que vale mencionar. Se trata de un libro que tiene por objetivo el estudio del desarrollo pedagógico en Argentina, a través de las distintas etapas históricas, las aplicaciones didácticas y el imaginario que rodeó a los modelos curriculares. Después del desarrollo teórico, el autor reproduce páginas de los textos desde principio de siglo XX hasta los años 70 aproximadamente, que ilustran su exposición.

i.2.6. Marco teórico

El tema de este trabajo, dada su complejidad y la necesidad de contextualización, será iluminado desde diferentes perspectivas teóricas organizadas sobre distintos ejes. Se presenta seguidamente una mención de cada uno de los conceptos vertidos por los diversos

autores. El tratamiento de los mismos y su explicitación tuvo lugar en los distintos capítulos que componen este trabajo.

- a) Breve caracterización acerca de los cambios sociales, políticos y educativos llevados a cabo en el período peronista (1946-1955).
- b) Concepciones relativas a la Nación, el nacionalismo, la identidad nacional y el Proyecto Nacional del peronismo.
- c) Concepciones relativas a la educación y a la escuela.
- d) Diversas líneas teóricas acerca de la discursividad y el poder.
- e) Análisis musical: el significado en la música.
- f) Análisis textual: elementos que lo configuran.

a) Breve caracterización acerca de los cambios sociales, políticos y educativos llevados a cabo en el período peronista (1946-1955).

Como punto de partida, se hace importante acercarse a la cuestión de la educación en el período estudiado. Si bien dicho período, como ya se dijo, ha desatado una diversidad de interpretaciones, tanto de oposición como de adhesión, indagar acerca de cómo llega Perón al poder, de cuáles son algunos conceptos como patria, Nación, ciudadano y niño previos a su llegada y del sentido que adquirieron durante el período peronista, así como del lugar que tuvo la educación en ambos casos, conformarán esta etapa del marco conceptual de esta investigación.

Miguel Somoza Rodríguez (2006) será el aporte referido a los aspectos relacionados con la educación y política en Argentina en el período 1946-1955: el estudio de la reforma de los planes de estudio, la inclusión de contenidos doctrinarios y patrióticos, el culto a Perón y a Eva, el concepto de Perón como conductor del pueblo, la categoría de ciudadanía plena, el adoctrinamiento ejercido a través de la alianza entre política y pedagogía así como el proceso de democratización y autoritarismo del régimen peronista.

La perspectiva de Carlos Escudé (1990), resulta un aporte teórico muy documentado desde una visión liberal contemporánea y fuertemente crítica a la “educación patriótica” nacionalista y al peronismo. Respecto a la primera, destaca el autoritarismo llevado a cabo por una clase dirigente asustada por la diversidad cultural resultado de la inmigración, que apuntó a unificar la sociedad desde una óptica militarista, dogmática y parroquial que llegó para interrumpir el proyecto liberal sarmientino orientado que a través de la relación educación-economía que aseguraría el progreso de la Nación. Respecto al peronismo asegura que éste no aportó nada nuevo y lejos de considerarlo como una ruptura lo analiza como una continuidad exacerbada de la “educación patriótica” llevada a cabo por Ramos Mejía en 1908.

Mariano Plotkin (1993) desde una línea crítica al peronismo, genera una perspectiva acerca del intenso adoctrinamiento llevado a cabo durante el período a través de la politización de la educación y la “peronización” de los textos y contenidos en una etapa que considera de ruptura respecto a modelos anteriores. El peronismo intentó ocupar todo el espacio simbólico público sin posibilitar otras alternativas en pos de la “unidad espiritual”. Este imaginario estaba concebido para asegurar la lealtad al régimen y a la propia persona de Perón.

Sandra Carli (2003) hace su aporte acerca de la infancia como categoría relevante en el peronismo en tanto preanuncia al “hombre del mañana”. Los niños son los “únicos privilegiados”, de quienes el Estado deberá hacerse cargo a través de políticas de inclusión y dignificación para proveerles un mundo nuevo. La infancia desborda el ámbito familiar y escolar para tener una repercusión en la esfera pública. Se trataba de una nueva definición política de la infancia y en consecuencia de la necesidad de planificar una nueva pedagogía. Este sujeto, reconocido en el ámbito de su pobreza tenía derechos propios pero se definía sobre todo por su pertenencia al nuevo territorio de la Nación.

Según Inés Dussel y Pablo Pineau (2003), el peronismo rompe con algunos aspectos del modelo de la “instrucción pública” dado que de ahora en más los sujetos pedagógicos son considerados en relación a su origen social y su condición de obreros. De esta forma el nuevo *curriculum* contemplaría al sujeto como algo más que mano de obra, sino que pasará a ser concebido en su dimensión política y cultural.

b) Concepciones relativas a la Nación, el nacionalismo, la identidad nacional y el Proyecto Nacional del peronismo.

El concepto de Nación será desarrollado siguiendo los aportes de diversos autores. Alain Finkielkraut (2000) señala que la idea de Nación surge en la historia como consecuencia de la supresión del absolutismo y los privilegios nobiliarios debidos a la Revolución Francesa, que gestaron la idea de una asociación voluntaria y libre en lugar del poder monárquico por herencia divina.

Por su parte Susana Villavicencio (2008) expresa que la Nación adquiere su significación actual a partir del desarrollo del capitalismo, reforzando las instituciones que hacen a la constitución del Estado y de la sociedad moderna. El concepto de “Nación cívica” se presenta aliado al de “ciudadano”, que junto con la “nacionalidad” forman parte del pensamiento republicano en el que echa raíces el sistema educativo argentino.

Luis Alberto Romero (2004) considera que la Nación es un concepto tributario de la escuela, la que diseñó en el imaginario de la infancia a través de las canciones patrias, efemérides, textos y manuales, una representación de Nación sólida, consensuada y monolítica. La Argentina no es una Nación más, sino una gran Nación destinada a la

grandeza, sitial al que no podrán llegar otras naciones latinoamericanas. Asentada en un territorio amenazado por la codicia del enemigo, ha respondido siempre con grandeza moral y desprendimiento.

Según Álvaro Fernández Bravo (2000), la identidad como Nación en los países de Sudamérica es relativamente reciente. Ésta no es una ocurrencia ni un hecho eventual, es un proceso, signado por la temporalidad y por la presencia de diversas identidades en su seno, sometidas a la presión del Estado en el intento de homologarlas y conformarlas de manera unívoca, lo que explica la dificultad y la demora en la configuración de la conciencia nacional. En la unidad histórica que es la Nación, la cultura tiene un significado de peso, asociado fuertemente a “identidad nacional “ y “nacionalismo”. Según el mismo autor, la identidad nacional se articula con la cultura de modo que las expresiones nacionales como la literatura, la lengua y el arte en todas sus manifestaciones, son tributarios de ella.

Por otra parte, el nacionalismo es un concepto que alberga dispares interpretaciones, como un significante que es objeto de reclamos disímiles y le permite al autor analizar desde el nacionalismo liberal al nacionalismo arqueológico que, con fuerte revalorización del pasado, aporta el redescubrimiento y la resignificación de los mitos, tradiciones y demás construcciones de la cultura para la regeneración comunitaria en pos de la construcción de la Nación.

Ésta es tributaria de diversos sentidos, ya como una “obra de ingeniería” en donde se articulan elementos heterogéneos de diverso origen a través de la acción homogeneizadora e integradora del Estado, ya sea como una invención imaginaria de la comunidad nacional apoyada en el carácter simbólico de las tradiciones y mitos emotivos, transmitidos en forma impresa y por los medios de comunicación consolidando la identidad nacional, ya como instancia moderna como consecuencia del desarrollo del capitalismo o bien como depósito del tiempo, resultado de una estratificación de capas constituidas por la historia de la comunidad, siendo la herencia étnica lo que determina el carácter de la Nación que se va realizando en el desarrollo de su propia esencialidad.

Finalmente, el “nacionalismo arqueológico”, por el que según Anthony Smith (1998), el pasado le confiere a la comunidad cimientos firmes así como dignidad y autoridad, entrando sus héroes en el “panteón de la nación moderna”, considera que es preciso reconstruir el pasado para entender el presente. Un pasado antiguo es la clave de la comprensión del presente y fundamental a la hora de construir la Nación moderna. Por eso la importancia de esta arqueología nacionalista por la que el pasado se redescubre y reinterpreta para relacionarlo con la actualidad.

Martha Amuchástegui (2003) considera la acción homogeneizadora de normalización y de control que asegure una identidad, a cargo del sistema educativo, desde un país que vio

amenazada su integridad por la diversidad de lenguas, costumbres e ideas como consecuencia de la ola inmigratoria de fines del siglo XIX.

Finalmente, el Proyecto Nacional (Juan Domingo Perón; 1986) permite extraer los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo que fue un eje importante en este trabajo. En el mismo, la conciencia nacional y la cultura nacional son parte del entramado sobre el que se construye la identidad nacional, en el que se aprecia la búsqueda de dicha identidad, que, en tanto “se la busca” es algo existente y esencial. Hay una Nación cuya esencia se ata misteriosamente al destino marcado por una territorialidad pródiga cuya potencialidad se actualiza en un momento histórico en el que se realzan los valores cristianos compartidos por la familia, elemento clave de la nacionalidad. La lucha por la liberación, superadora de la dependencia de los centros de poder, eleva la mirada de la Nación hacia la regionalización, dentro del concierto universal, reclamando la fuerte presencia del Estado, el que ejercerá el control que garantice la libre determinación frente a la amenaza de los intereses foráneos. La categoría “pueblo” adquiere un fuerte significado, alusivo al pueblo trabajador, al trabajador obrero y al obrero peronista pero liberado de la dependencia imperialista cuya garantía es la autodeterminación de los pueblos en pos de la justicia social, la soberanía política y la independencia económica, verdaderos elementos constitutivos de la identidad nacional desde esta perspectiva.

c) Concepciones relativas a la educación y a la escuela

Laurence Cornú (2007) encuadra la educación como “acto político” expresando que educar tiene un sentido político porque se trata de institucionalización, de escuela como servicio público, instrucción y formación del ciudadano, lo que significa la existencia de un proyecto político. Hay en este concepto una idea eje: la búsqueda del bien común, la formación del ciudadano en libertad e igualdad. Haciendo extensiva esta idea a los actos patrios, el cancionero y los rituales que en ellos se despliegan, éstos se estudian como prácticas que responden a un momento histórico-el del gobierno peronista- durante el que se entretejen nuevas relaciones entre los hombres y se abre un espacio público tendiente a la inclusión social. Este concepto es el que permite que se entienda en este trabajo a la acción educadora como acto político, más allá de toda política partidaria, ejercida por el gobierno peronista en el ámbito educativo. Los actos patrios organizan un paisaje ritual de conductas que se repiten con solemnidad y júbilo, a través de los tiempos y en todos los rincones de la república.

Proveniente de José Gimeno Sacristán (1994), también en el marco de la escolarización, el concepto de *currículum* como punto de articulación entre teoría y práctica, permite entender la práctica escolar organizada en experiencias y contenidos como también la función social de la educación. Sometido a condicionamientos del pasado y contextuales en

un momento histórico determinado, el *currículum* escolar se manifiesta y adquiere significado en diversos comportamientos. Para el caso que ocupa este estudio, éstos serían las prácticas que tienen lugar en los actos patrios, el cancionero que se canta y las acciones rituales que los acompañan, los que serían a la luz del autor, parte destacada del currículo.

Según Martha Amuchástegui (2003), dentro del marco curricular, la escuela, ha desarrollado los contenidos nacionalizantes que la caracterizaron a lo largo de la historia; diseñó formas de conducta estables y repetidas para rendir homenaje a los próceres, padres de la patria y símbolo de la nacionalidad. Estas conductas reiteradas son lo que la autora llama “rituales”, caracterizadas como prácticas de honda significación para los actores. El silencio, el estar de pie, el fervor, son parte de ese respetuoso ritual de homenaje. Mantener las mismas canciones, las mismas posturas, los mismos gestos y realizar las mismas acciones para las mismas efemérides son parte del ritual para enseñar el patriotismo. Gabriela Goldstein (2007) hace pie en una mirada estética de la educación entendida como instancia de entrecruce de lo sensible y de lo conceptual, en lo que reconoce las “intenciones conceptuales del acontecimiento estético”.

Recurriendo a Graciela Frigerio y Gabriela Diker (2007), los actos patrios escolares estudiados en el marco de la escolarización serán interpretados como acontecimiento estético, haciendo pie en la interpretación de la escuela como forma estética, entendiendo por tal aquellos aspectos de lo sensible que crean efecto de conocimiento en el campo educativo, generando un especial modo de conocer, de compartir, distribuir e inscribir lugares y actuando sobre los cuerpos. Este proceso implica la inclusión y la exclusión, el reconocimiento y el ocultamiento, y la articulación del saber y del hacer produciendo nuevas formas de sentir y de pensar a través de las que se van configurando las diversas subjetividades.

Javier Sáenz Obregón (2007) aportará la observación de que la Modernidad ha creado formas propias y naturales de lo humano en medio de un campo de fuerzas atravesadas por la relación entre saber y poder, escolarizando la vida de los hombres a través de rituales que van constituyendo las subjetividades.

d) Diversas líneas teóricas acerca de la discursividad y el poder.

Recurriendo a Michel Foucault a través del análisis de Esther Díaz (2005) se considerará el discurso “acto patrio” como acontecimiento enunciativo materializado en los textos de las canciones patrias dentro del dispositivo “escuela”; dicho discurso regulado por las reglas institucionales, carece de sujeto previo, constituyéndose éste a partir del propio enunciado. Desde esta misma perspectiva, se estudiarán los actos patrios como espacio de

normalización y disciplinamiento de los cuerpos, que dentro del modelo panóptico distribuye espacios y tiempos.

Siguiendo a Marc Angelot a través de Andrea Cohen (2005) permitirá entender los actos patrios como “discurso social” referido a lo que se narra, se argumenta y se escribe en una época; se impone a los individuos constituido por las reglas con que se encadenan los enunciados que organizan todo lo que se “dice” en una sociedad. La discursividad social crea tabúes y fetiches: patria, heroicidad, familia, trabajo por ejemplo, son fetiches que anidan en el cancionero patrio dentro del paradigma doctrinario que impregna la vida social durante el peronismo.

Recurriendo a Patrick Charreaudau, también en Andrea Cohen (2005), se considera que el aporte de la música en los actos patrios permite observar que no es solamente la vía del pensamiento el camino para la construcción de la identidad nacional: la emoción que despierta un discurso que deleita y convence establece una manera de decir relacionada con una manera de ser.

Siguiendo a Nelda Pilia de Assunção y Aurora Ravina (1999), los actos patrios serán interpretados como un “lugar de memoria”, como espacios portadores de una historia simbólica. En la maraña de su discursividad, los actos patrios aportan construcciones de sentido que opacan y adjudican lugares a los hechos de la historia. Relatos, decires y cantares que van asignando significados, jerarquizando, excluyendo y permitiendo, de acuerdo a los factores de poder que a través de los rituales los reprodujeron y los perpetuaron. El concepto de “lugar de memoria” facilitará el entrecruce entre la materialidad musical y lingüística del cancionero y la dimensión ideológica del peronismo.

A través de los conceptos de Mariana di Stefano (2006) y Hernán Díaz (2006) se podrá abordar la discursividad del cancionero patrio que entreteje en su seno un sinnúmero de metáforas cuyas diversas funciones- poética, argumentativa y cognitiva- se cimentan en los valores y creencias que el Estado intenta construir y sostener. Dichas metáforas se fundamentan en el pensamiento, siendo éstas un recurso que favorece la conceptualización de aquello que por su abstracción hubiera sido inasible para sus destinatarios.

Gilles Deleuze y Feliz Guattari mediados por la pluma de Esther Díaz (2007), serán el sustento teórico que permitirá analizar los actos patrios y el cancionero desde la perspectiva de la irrupción del sentido en cada una de las efemérides. El cancionero o las dramatizaciones o los discursos de los maestros, así como todo lo que ocurre en cada celebración, no son estratos aislados que siguen un orden unidireccional, sino que son eslabones simbólicos que se juegan en las microformas del poder y que irrumpen en brotes rizomáticos con un sentido nuevo según el momento histórico-político en que tienen lugar, en la singularidad de cada efemérides.

e) Análisis musical: el significado en la música

Leonard Meyer (2005) considera la existencia de una respuesta emocional a la música que se pone de manifiesto en el “comportamiento emocional” que designa a los aspectos manifiestos y observables: gestos, posturas, movimientos. Por su no referencialidad la música posee una especificidad por la que en su discurso el estímulo provoca tensiones, las inhibe y aporta resoluciones significativas.

Dentro del planteo de este autor es sustancial el concepto de “estilo” relacionado con la creación de expectativas porque el estilo genera una norma que se hace esperable en una sucesión. Una vez que se conocen las normas de un estilo se generan las expectativas propias del discurso musical que se encuadre en ese contexto estilístico.

También para María del Carmen Aguilar (1999) el estilo ocupa un lugar privilegiado, entendido como el universo común de los discursos que hace posible que un discurso determinado se entienda de manera semejante, produzca significación y despierte emoción más allá de que no serán iguales en cada sujeto, pero dada su pertenencia al medio social, cada uno posee un bagaje común que le permite generar expectativas durante el desarrollo de la obra.

La autora analiza el lenguaje musical como discursividad, tomando prestado este concepto de la semiótica, por el que reconoce unidades articuladas dentro de una estructura y regidas por alguna norma compartida por una comunidad que la reconozca. La música no es un lenguaje en el sentido lingüístico, ni posee las manifestaciones particulares de un lenguaje, pero en ella el discurso aparece como divisible en unidades articuladas que son elementos constitutivos de la obra musical.

f) Análisis textual: elementos que lo configuran

Como punto de partida se ha tenido en cuenta el aporte de Esther Díaz (2003) quien considera que el enunciado es una función de existencia de los signos y hace existir a los signos, por lo que deja claro que un enunciado no es una estructura. No es un significante, hay que buscarlo en las palabras, en las frases y proposiciones en las que se oculta. No está aislado sino que forma parte de una red que entreteje un discurso consolidado como juego de verdad, integrado a un todo de relaciones que adquiere valor de verdad.

Mariana di Stefano (2006), ha sido la base para el análisis de la reiterada presencia de metáforas en el cancionero patrio. La autora reconoce la tradición retórica que destaca dos interpretaciones. La función retórica en la que se reconoce la función poética, propia del ámbito estético, y la función argumentativa en la que se observa la dimensión ideológica de la metáfora y su relación con los valores y creencias de los grupos sociales. Otra perspectiva, el cognitivismo, analiza las metáforas en relación al conocimiento del mundo, considerando que éstas invaden todo tipo de discurso, incluyendo el lenguaje cotidiano.

Marc Angenot (1982), también respecto a las metáforas, considera la relatividad histórica de la metáfora reconociendo una estructura profunda e ideológica sobre la que se apoya el enunciado. Analiza las metáforas en relación al conocimiento del mundo, considerando que éstas invaden todo tipo de discurso, incluyendo el lenguaje cotidiano. Desde esta óptica, las metáforas, más allá de fenómenos estéticos, son fenómenos cognitivos que permiten entender conceptos abstractos a través de fenómenos más bien concretos.

Estas perspectivas teóricas-la retórica y la cognitivista- aunque diferentes, permitirán estructurar el análisis de las metáforas que se reconozcan en los textos de las canciones.

Según Miguel Benveniste (1985); en di Stefano, Mariana (2006), todo enunciado porta en sus entrañas la huella de su enunciación, lo que significa que lleva impreso el acto personal de su producción. El lugar de la enunciación se va construyendo sobre el mismo proceso discursivo. El enunciante, como sujeto hablante, es quien desde su lugar de locutor dirige su discurso a otro, configurándose así la presencia de un interlocutor. El sujeto de la enunciación convoca al otro a través de un diálogo a modo de monólogo interiorizado.

Avanzando en el tema y sobre la base de los conceptos de Silvia Sigal y Eliseo Verón (2003) se reconocen las entidades enunciativas: enunciadore y destinatario. Enunciadore y destinatario son entidades del imaginario por lo que son imágenes de la fuente y del destino constituidas por el mismo discurso, por lo que un mismo emisor puede construir imágenes diferentes de sí mismo en distintos momentos.

Miriam Villa (2001) fue el fundamento para la selección de las unidades textuales extraídas del cancionero patrio. Se consideraron como tales, los trozos- términos, versos y/o estrofas de la canción- que poseyeran significado completo, autonomía sintáctica y figura tonal propia. La autonomía sintáctica está ligada a la completitud de significado. Al hablar, cada una de estas unidades menores se distingue por su figura tonal propia: la especial entonación con que se expresa el pensamiento están dados por el punto, los signos de interrogación o de exclamación, entre otros.

Capítulo 1

Acerca de la Metodología

1.1. Los modos del método de la ciencia

La ciencia es una praxis que se asienta en la tensión del ir y venir entre la realidad o el mundo de la empiria, a la que le cabe la descripción de los hechos, y la teoría, que hace a la comprensión de aquéllos. En este “a priori de inteligibilidad”, dialéctico de por sí, entendido también como una contradicción interna de la ciencia, el investigador es una bisagra o elemento transductor que articula ambos ámbitos, atravesado por su propia historia, por su propia praxis y la de la comunidad científica de pertenencia. Sólo a través de este ir y venir entre la descripción y la teoría, que deberán corresponderse, el objeto de estudio se podrá hacer investigable, lo que es lo mismo, inteligible, generando la explicación científica.

En consecuencia, para poder transformar al objeto de esta manera, el método de la ciencia cabalga en una permanente tensión entre hechos y teoría. Los hechos, que además de producir hallazgos abonan la teoría dando lugar a explicaciones y demostraciones científicas y las ideas, que iluminan la búsqueda de nuevos hechos.

De esta manera el método de la ciencia adquiere dos modos: el “descubrimiento” y la “validación”. Hacer progresar la masa de conocimientos de cada disciplina, producir nuevo conocimiento, aportar nueva información, avanzar a la comprensión cabal del asunto es del orden del descubrimiento. Justificar el producto, demostrar su calidad por medio de procedimientos adecuados dándole validez a través de los controles exigidos por las normas de la comunidad científica de pertenencia, es del orden de la validación. Las técnicas para establecer relaciones entre los hechos son evaluadas e incorporadas al propio sistema de normas de cada ciencia. Según Juan Samaja, este sometimiento a la validación hace de la ciencia una institución pública dentro del mundo societal, en tanto ha ido construyendo a través de la historia sus propias normas de verdad y validez que comparte la comunidad científica, transmitidas y custodiadas a través de la educación.

Como resultado de la fuerte “complejidad dialéctica” del proceso científico, la ciencia intenta permanentemente un ir y venir entre los dos contextos, los que de ninguna manera comportan una separación, sino que los procesos que se dan en uno y otro se interrelacionan fuertemente. Todo procedimiento para establecer la verdad material plantea la cuestión de su fundamentación y demostración, así como todo procedimiento de validación genera la búsqueda de nuevas ideas gestando nuevas investigaciones. La historicidad de ambos contextos hace que se desarrollen en el tiempo y se transformen influyéndose el uno sobre el otro. Si la ciencia descarta determinados procedimientos de

validación, también limita el descubrimiento de nuevos conocimientos, y a la vez, determinados descubrimientos hacen cambiar o abandonar ciertos criterios de validación.

Esta identidad de contenido entre el modo de investigación y el modo de exposición (descubrimiento y validación en la terminología que propuse) ha sido asimismo expresada con la afirmación de que *“toda verdadera descripción es también una explicación”* con lo cual se dice que el hecho mismo posee en sí su propia ley, y la razón puede y debe captarla en él mismo. (Samaja, J.; 2003:41)

1.2. El objeto modelo: un puente entre la empiria y el concepto

La metodología de la investigación, concebida como una ciencia en sí y no como una prescripción, da cuenta de la totalidad del proceso de investigación, entendido éste como un proceso semiótico en tanto produce, distribuye, intercambia y emplea significados.

Las hipótesis, base de la investigación científica, no surgen de la inspiración ni de la observación: es la praxis social, atravesada por la historia, que actúa como representación previa, alentando las preguntas y las posibles respuestas del investigador que dirigen el trabajo científico.

Sobre esta materia prima se va recorriendo ese trayecto, del concepto a los hechos, que construirá el “cartografiado”, poniendo en correspondencia los conceptos con las observaciones de la realidad o dicho de otro modo, que confrontará el lenguaje conceptual con las impresiones sensoriales. Este proceso no es un mero recurso técnico ni una serie de prescripciones metodológicas a seguir, sino que es el presupuesto básico de la ciencia por el que se construye lo que Juan Samaja (2003) reconoce como el “objeto modelo”

Entre los hechos y la teoría, ni mera empiria ni meras ideas. El proceso científico ocurre como un ir y venir entre el momento empírico y el momento teórico. El investigador hace corresponder los términos teóricos con los hechos de la realidad que se caracterizan por su complejidad y requieren ser abordados desde un proceso de descripción científica que reelabora la experiencia espontánea. La traducción de la cotidianeidad a la descripción científica produce una estructura -el objeto modelo- que se interpone como mediadora, presenta inteligibles a los hechos, los hace investigables, los tamiza, los verbaliza en el discurso, los hace comunicables y establece categorías.

Ese paso de la experiencia al concepto a través del objeto modelo, se hace carne en el “dato”. Éste, presenta una estructura interna de gran complejidad dada por sus cuatro componentes que constituyen la “matriz del dato”: unidad de análisis, variables, valores, indicador. “La matriz de datos se mueve, entonces, en una constante indeterminación por la cuál se tornan observables ciertos conceptos teóricos, al mismo tiempo que se transforman en conceptos teóricos ciertos estados de cosas observables”. (Samaja, J.; 2003: 181)

Estas matrices no se dan aisladamente sino que se organizan jerárquicamente y se constituyen en un “sistema jerárquico de matrices de datos” en consonancia con la realidad. Ésta, no se da en forma plana sino que los fenómenos y objetos que la constituyen se presentan a modo de una estructura jerárquica en la que cada estrato superior es más complejo que el anterior, presentando nuevas determinaciones y mayor libertad. Es Hegel quien adelanta este concepto a través del *aufhebung*, lo que implica la supresión de la autonomía de cada nivel, la conservación de su capacidad operatoria y la transformación en algo más complejo y superador de lo anterior.

Ahora bien, cada estrato inferior no desaparece sino que, al suprimirse y conservarse va constituyendo al nivel superior en un movimiento de abajo hacia arriba. Del mismo modo el nivel inferior queda regulado por el superior en un movimiento descendente.

Sirva como ejemplo al respecto -y en estricta relación al tema que ocupa a esta investigación-, el lenguaje musical, que en este caso sostiene al cancionero patrio, cuyo modo de organización es una estructura jerárquica. Así es que el inciso melódico- porción mínima que tiene sentido en el discurso musical- es parte de un motivo melódico; éste es parte de una semifrase melódica, ésta de una frase melódica y así sucesivamente hasta integrar la canción toda.

1.3. Semiótica y Metodología

Seguendo el aporte de Juan Samaja (2000), todo conocimiento es representación. Si es representación es semiosis. Todas las ciencias son sistemas representacionales, son sistemas de signos que expresan sus resultados a través de signos lingüísticos. Son una semiosis.

El método de la ciencia, traducido en la “dialéctica de las matrices de datos”, concibe a la realidad como un universo estatigráfico en la que diversos niveles de integración se autorregulan y se autoproducen, en relación a la totalidad en que operan.

La ciencia intenta explicar y comprender esa realidad que se construye en y a través de representaciones. La ciencia y su método son una terceridad, son una semiosis. Obsérvese que el indicador, llave crucial en la matriz de datos de que se vale la ciencia, es un signo.

La metodología de la investigación a su vez, se transforma en una semiótica; estudia los signos del discurso y de la práctica científica. Signos concientes y explícitos que pueden dar la clave lógica para comprender y construir cualquier otra semiosis. Cada comunidad científica describe y explicita cómo se construyen sus propios códigos en sus múltiples aspectos.

(...) los términos de la matriz de datos son partes de un esquema que se puede emplear en cualquier campo (natural o cultural) y sirven para referirse a los

componentes elementales de la información en cualquier disciplina y en cualquier nivel de integración en que se ubique nuestra reflexión.” (Samaja, J.; 2000:101)

Ahora bien, en tanto la semiótica es una ciencia, deberá estudiarse a la luz de la metodología, al amparo de la matriz de datos propia del método de la ciencia, ya que donde hay información científica hay unidades de análisis, variables, valores, indicadores. Pero en tanto la metodología, a través de las matrices de datos expresa los invariantes de la producción de sentido y de valoración que pretende el discurso científico, será estudiada por la semiótica. La matriz de datos es la que permite esta relación entre el método de la ciencia y el proceso semiótico.

Por otra parte, la equivalencia entre los términos de la semiótica como ciencia y la teoría del dato, da cuenta del empleo del modelo de la ciencia en los diferentes procesos semióticos. Se puede establecer de esta forma, una relación entre la teoría del signo y la teoría del dato a través de la sustitución de los términos semióticos por los metodológicos. Obsérvense algunos aspectos relevantes en esta equivalencia.

- Dentro de una oración, un lexema o término-objeto es una unidad portadora de sentido. Cada uno de estos sentidos da lugar a una categoría sémica. Cada categoría remite a un sema. Luego se averiguará a través de los indicadores qué sema le corresponde a cada categoría sémica.
- En la metodología se considera que las unidades de análisis poseen diferentes aspectos relevantes para su estudio: variables, entendidas como campos de sentido que a su vez poseen diversas dimensiones y valores obtenidos tras el indicador.
- Se establece una correspondencia entre la semiótica y la metodología porque el lexema o término-objeto se homologa a la unidad de análisis, la categoría sémica a la variable y el sema al valor, siendo el indicador un eslabón muy fuerte entre los dos elementos del signo: interpretante y objeto. El indicador posee una dimensión que siendo del orden de la categoría sémica se corresponde con el interpretante y su procedimiento lo pone en contacto con la empiria, o sea, con el objeto. Así es clara la relación dimensión-interpretante por un lado y procedimiento-objeto por otro, responsables de la relación indicador-objeto.

1.4. Aspectos básicos de la teoría del signo

El método de la ciencia es una semiosis, que deberá transformar en signo o dato lo que hasta ahora era pura empiria. Siendo así, da la clave para la construcción de cualquier otra semiótica.

Signo: representación, “como si”, una cosa en lugar de otra, hacer como que una cosa fuera otra cosa, relación entre relaciones, mimesis, mediación, terceridad, regla, y además, función.

El signo no es sustancia ni relación, es una función. Por eso la “función de signo” en tanto implica relación del signo con el objeto y del sujeto con el signo, es una relación entre relaciones porque asocia un signo a otro signo, es una representación. Aquí se pone en juego lo que Samaja (2000) llama el uso de la “función de identidad” que entabla una relación de sentido y no de existencia. Por eso una persona si ve la barrera baja hace “como si” viniera el tren, desaparece la relación con la barrera, para establecerla con el tren “como si” lo viera.

Ese signo creado es el “significante” (Saussure en Samaja, J.; 2000) que tiene un significado para alguien: la mente de una persona o intérprete sin duda no es lo mismo que el interpretante en tanto éste es el signo que se evoca en esa mente. Pero sólo el contexto, el todo o el sistema será el que le dará sentido al signo.

La lengua es el contexto que permite la relación entre significante-significado, que algo sea algo para alguien. Signo, lengua, comunidad, comunicación, son terceridades en las que algo es signo en función de una regla.

Ahora bien, para que se dé la función de signo debe haber un contexto regulante que supone la existencia de reglas con sus respectivos mecanismos de control y sanción, propios del orden de la terceridad, del organismo, contexto de los contextos. Los datos no existen arbitrariamente; son una entidad fluyente y discursiva. La construcción de la matriz de datos (UA-V-R-I), agrega un elemento de significación: el contexto. Todo dato implica una referencia a un contexto, a matrices de nivel superior y a otras de nivel inferior. Supone una relación de jerarquización o encajamiento en la que la matriz superior da sentido a la inferior, comprendiéndose la parte por el todo y éste por la parte.

1.5. La matriz de datos: un aporte semiótico a la metodología de la investigación

Como se ha explicado, el modelo de Juan Samaja (2000 y 2003), por su carácter semiótico en tanto produce, distribuye, intercambia y emplea significados, establece una relación entre el signo y el significado (semiótica) por un lado, y el dato y su interpretación (metodología) por el otro. De ahí que se trate de un modelo que haciendo pie en la semiótica aporte desde lo metodológico una salida a la “semiosis infinita” o interminable de la que, según el autor, no puede salir Pierce. Signo que remite a otro signo, que tras la constante mediación nunca llega a suturar el sentido, nunca llega a su fundamento, nunca corta la cadena de significantes, por lo que no es posible llegar al significado. Pierce remite permanentemente para la explicación de la estructura a procesos previos, a una construcción interminable, a una semiosis anterior. No hay datos, hay constructos en una

cadena sin fin. De esta manera, en la que un signo remite a otro signo y éste a su vez a otro, en esta multiplicación infinita, desaparece toda posibilidad de significación. Esta significación depende de un interpretante que a su vez es otro signo, cuya significación depende de otro signo, así infinitamente.

La semiosis se torna infinita y deriva sin posibilidad de encontrar el significado jamás. No hay cierre, no hay estructura, no hay reglas; no hay orden, no hay contexto o, lo que es lo mismo, no se ha configurado ningún “ámbito de validez” de nuevas reglas de funcionamiento. Por ende, tampoco puede haber *imputación de sentido* ni *significatividad*, según la tecnología de Morris. (Samara, J.; 2000: 144)

Y es el objeto modelo samajiano el que interrumpe la semiosis infinita recurriendo a la “semiosis de términos intermedios” o provisorios, el que va resignificando cada nueva transformación a través de la “recaída en la inmediatez” que olvida la génesis de la estructura y pone al final lo que era al principio, borrando las huellas de su historia y olvidando la cadena de transformaciones que dan como resultado el producto presente.

De acuerdo a su teoría, es preciso que la eterna referencia a otro se clausure en un retorno a un nuevo todo, a un tercero de cuya mano viene la jerarquización. El signo no puede quedar congelado en la infinitud, sino que debe establecerse la diferencia entre signo y significado dentro de un sistema en el que no todos los signos funcionan en forma idéntica en un sistema único.

La recaída en la inmediatez establece el cierre de todas las cosas, la clausura del proceso de mediación. Es la dadora de significación a partir de la estructura jerárquica de niveles. Cuando, en definitiva se arriba a la terceridad, el sistema se cierra con la negación de la discontinuidad y la recuperación de la continuidad discursiva en la historicidad. La recaída en la inmediatez entabla una relación entre la génesis y la estructura, en donde se altera el orden de sus componentes: lo último pasó a ser primero. Un nuevo ser, un todo que contiene en sus entrañas su propia historia. Así se descubre la historia formativa de la estructura y delante de su historia, su destino de estructura.

Este movimiento permite sucesivas configuraciones del ser en una jerarquía de estratos en los que los niveles inferiores se suprimen, conservan y superan en sus movimientos de autorreproducción. En definitiva, es la que hace emerger la historicidad de la estructura.

Este presente que corta la interminable cadena de significaciones permitiendo asignar significado es, según Samaja, el dato, que constituye las entrañas de la matriz de datos.

1.6. La estructura cuatripartita de la matriz de datos

La matriz de datos se organiza en una estructura cuatripartita: unidad de análisis, variables, valor, indicador y se asienta en la idea de “jerarquización” en donde los conceptos

no son sustancia, son función. No están dados una vez y para siempre; al cambiar su lugar en la matriz cambian su función en una nueva transformación, en un nuevo sentido. Unidades de análisis, variables, valores e indicadores no tienen un lugar fijo en la matriz, nada es algo en sí y por sí. Todo es algo por su función en la estructura jerárquica.

Samaja (2003) parte del modelo de Galtung pero considera que éste olvida el procedimiento por el cuál se genera el dato: el indicador, esa bisagra que le da existencia real a la variable que en sí misma no tiene existencia, que le aporta un sentido a través de una dimensión entre los diversos sentidos posibles, pero además presenta un procedimiento para hacerla observable y un valor que se deduce del propio valor del indicador y está constituido por las variables del nivel inferior. El indicador no es el contenido de la variable sino la premisa para inferir el valor de la variable.

La variable resignifica y da sentido al indicador, se infiere el valor de la variable por el valor del indicador (constitución), pero también se resignifica el indicador por la variable porque es el contexto en definitiva el que da sentido a la estructura (regulación). Los indicadores no agotan la variable, ningún indicador es decisivo. Toda variable sólo abarca una subobjetividad del objeto. Cuando se dimensiona una variable se extrae un subsentido y se la hace observable a partir de la operación.

1.7. La dialéctica de la matriz de datos: constitución y regulación

Toda investigación contiene datos de distinto tipo y de distintos niveles de integración, sus objetos están incluidos en contextos y a la vez dichos objetos son analizables en partes más pequeñas. Como ya se dijo en párrafos anteriores, esta organización asciende a niveles de mayor complejidad en donde cada nivel no desaparece cuando emerge el posterior sino que queda suprimido en su autonomía, conservado en su operatoria y constituyendo las entrañas del siguiente, en un proceso que Samaja llama de constitución, cuando el movimiento es ascendente y de regulación, cuando es descendente. Este movimiento dialéctico de un nivel sobre el otro, resulta el modelo más adecuado para pensar al objeto complejo como organismo y con historia.

Así se puede reconocer el nivel de anclaje de la matriz que sería en el que se está trabajando. Pero este nivel no es independiente de un contexto más amplio que es el que le da sentido: nivel supraunitario. Esta supraordinación constituye contextos en los que los componentes del dato adquieren significación, los hechos hablan en su contexto, nada es algo en sí mismo, el todo es el dador de sentido.

Finalmente, los elementos del nivel de anclaje se fragmentan en unidades más pequeñas, propias del nivel subunitario. No hay ningún asunto que no pertenezca a una unidad superior así como no hay ningún asunto que no sea fragmentable en partes más pequeñas. Los

límites están dados por el propio objeto de investigación. Esta subordinación proporciona los indicadores, éstos se extraen de los niveles inferiores.

El nivel superior da sentido al inferior en una relación todo-parte comprendiendo el todo por la parte y la parte por el todo. Este es el enigma no resuelto de la dialéctica: lo que fundamenta es creado por lo que es fundamentado. Las unidades de análisis podrán descomponerse en subunidades y a la vez integrarse en supraunidades y cada nueva supra o sub unidad implica un nuevo tipo de unidad de análisis. Esto trae consecuencias metodológicas importantes en tanto el investigador no podrá operar sobre un solo nivel de una vez y para siempre, sino que deberá transitar entre los diversos niveles. Cada elemento se resignificará en una nueva totalidad y desarrollará una nueva función.

1.8. Las matrices de datos en este trabajo

En este trabajo las matrices de datos se fueron conformando al inicio a través de un recorrido exploratorio. En un comienzo no se tenía definición precisa de cuáles serían cada uno de los elementos que compondrían cada dato. Se carecía de claridad en cuanto a las unidades de análisis, variables e indicadores con los que se trabajaría. Más aún, se hacía imposible definir valores de las variables y de los indicadores.

Así es como poco a poco en la interacción entre la teoría y el abordaje empírico, se fueron conformando las unidades de análisis en un sistema jerárquico de matrices de datos, que contempló una matriz del nivel focal, una matriz del nivel supraunitario y una matriz del nivel subunitario.

Se pudo definir el contexto y se fueron construyendo los elementos básicos de la matriz supraunitaria, definiendo las unidades de análisis y su variable: los actos patrios y su aporte a la construcción de la identidad nacional según el peronismo.

Las matrices focal y subunitaria se han construido en relación al cancionero por su importancia en la constitución de los actos patrios, por la persistencia del mismo a través de los distintos gobiernos, por su carga emocional, así como por su fuerte presencia en la memoria de los argentinos.

En la matriz focal se pudieron establecer todos los elementos concernientes a cada dato, siendo las canciones las unidades de análisis en este nivel para continuar en el nivel subunitario con el estudio de los textos y de la música de las canciones. En este último nivel las unidades de análisis sobre las que se trabajó fueron las unidades textuales y el texto musical de las canciones.

Seguidamente se explicitan cada una de las matrices de datos.

En cuanto a la **matriz del nivel supraunitario**:

- las unidades de análisis serán “los actos patrios”,

- la variable será “aportes para la construcción de la identidad nacional en correspondencia con la dimensión ideológica del peronismo”.
- el valor de la variable será “aportan-no aportan”

En este nivel no se describen los otros elementos de la matriz en tanto en una primera etapa no están definidos.

Matriz del Nivel Supraunitario		
Unidades de análisis	Variables	Valor de las variables
Actos patrios	Aportes para la construcción de la identidad nacional en correspondencia con la dimensión ideológica del peronismo	Aportan No aportan

En cuanto a la **matriz del nivel focal**:

- La unidad de análisis será “el cancionero patrio”;
- La variable será: “el aporte de significados que se corresponden con los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo”;
- El valor de la variable será: “aporta-no aporta”
- Los indicadores serán:
 - a) “texto literario de las canciones”
 - b) “texto musical de las canciones”
- El procedimiento del indicador será:
 - a) análisis de contenido del texto literario
 - b) análisis de contenido del texto musical
- El valor del indicador será “aportan- no aportan”

Matriz del Nivel Focal					
Unidades de análisis	Variables	Valor de las variables	Indicador		Valor del Indicador
			Dimensión	Procedimiento	
El cancionero patrio	El aporte de significados que se corresponden con los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo	Aportan-No aportan	Contenido del texto de las canciones	Análisis de contenido del texto literario de las canciones	Aporta-No aporta
			Recursos literarios del texto de las canciones	Análisis de contenido del texto musical de las canciones	Aporta-No aporta

En cuanto a la **matriz del nivel subunitario**:

- Las unidades de análisis serán:
 - a) “cada una de las unidades textuales que integran el cancionero patrio”;
 - b) “el texto musical de las canciones que integran el cancionero patrio”;
- Las variables serán:
 - a) “correspondencia del contenido de las expresiones del texto de las canciones con los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo”;
 - b) “correspondencia de los elementos interpretativos y de la sintaxis musical de las canciones con los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo”;
- El valor de la variable será: “presenta correspondencia - no presenta correspondencia”
- los indicadores serán:
 - a) “contenidos” de las unidades textuales
 - b) “recursos literarios” de las unidades textuales
- El procedimiento del indicador será:
 - a) análisis de contenido del texto literario de las canciones;
 - b) análisis de contenido del texto musical de las canciones.
- El valor del indicador será “presenta-no presenta”

Matriz del Nivel Subunitario					
Unidades de análisis	Variables	Valor de las variables	Indicador		Valor del Indicador
			Dimensión	Procedimiento	
Cada una de las unidades textuales que integran el cancionero patrio	Correspondencia con los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo	Presenta correspondencia	Acerca acerca de: -la patria -la igualdad -el pueblo -Dios -la valoración del trabajo -ecos en otros pueblos -la libertad -el triunfo -la gloria -el heroísmo	Análisis de contenido del texto de las canciones	Presenta
		No presenta correspondencia			No presenta
El texto musical de las canciones	Correspondencia con los enunciados que definen la identidad	Presenta correspondencia	Recursos literarios: -repeticiones -imágenes sonoras - metáforas -el lugar de la enunciación -adjetivaciones	Análisis de contenido de la música de las	Presenta
					No

que integran el cancionero patrio	nacional según el peronismo	No presenta correspondencia	interpretativas -Organización rítmica -Organización melódico/armónica -Organización formal	canciones	presenta
-----------------------------------	-----------------------------	-----------------------------	---	-----------	----------

En esta investigación no se trabaja sobre un solo nivel de la matriz de datos, tal cual se observó anteriormente. Pero, tal como lo explica Juan Samaja, ninguno de los elementos constitutivos de cada matriz desaparece, sino que queda integrado en un nuevo todo, así como una sustancia pasa a formar parte de otra sustancia por un proceso de conservación, supresión y superación, para recaer en la inmediatez del producto final. Recorre un camino de constitución donde cada estrato inferior condiciona al superior, y de regulación, en el que el nivel superior determina al inferior. De esta manera, esta investigación realiza un recorrido de constitución y regulación en un permanente ir y venir entre los niveles: desde el nivel supraunitario -los actos patrios-, pasando por el nivel focal - el cancionero - hasta el nivel subunitario – las unidades textuales y el texto musical de las canciones.

1.9. Componentes inherentes a todo dato

Como se explicó más arriba, el dato es ese elemento transductor a modo de bisagra a través del que los hechos se recortan a la luz de los modelos teóricos, construcción compleja articulada por cuatro componentes que se entrecruzan con las cuatro funciones del discurso descriptivo en la “estructura invariante de la matriz de datos”: unidad de análisis -variable-valor-indicador. Esta estructura del dato es aplicable a toda disciplina científica y a toda investigación, siendo inherente a todo dato. Es una función de la hipótesis. Una hipótesis sin dato no es científica.

a. Unidades de análisis

Las unidades de análisis son la unidad de síntesis del objeto de estudio, los subcomponentes, los subobjetos, por lo que se trata siempre de unidades numerosas que no son el objeto de investigación en sí. Definen estados ontológicos dentro de diversos contextos. Cualquier porción de la realidad identificable puede ser unidad de análisis, cualquier cosa o estado en el tiempo de una cosa puede ser unidad de análisis, así es que puede haber unidades de análisis de distinto tipo y muchas unidades del mismo tipo. Son el resultado de la disolución del objeto de estudio. En una investigación suele haber más de un tipo de unidades.

Las unidades de análisis se visualizan dentro del modelo de “caja dentro de una caja” en tanto pertenecientes a un sistema supra y subordinado. La unidad de análisis puede ser entendida como un miembro de un sistema en el que las formas más simples se van

reconfigurando en formas más complejas en un sistema jerarquizado a través de la regulación y la constitución, como ya se explicó anteriormente.

Ahora bien, las unidades de análisis son entidades identificables en el tiempo y/ o en el espacio y además deberán ser enumerables, por lo que es posible contar con varias unidades de un mismo tipo. En el caso de esta investigación las unidades de análisis serán:

- Nivel supraunitario: “actos patrios”;
- Nivel focal: “el cancionero patrio”;
- Nivel subunitario: “las unidades textuales y el texto musical de las canciones que integran el cancionero patrio”.

b. Variables

Toda unidad de análisis posee una constelación de variables propias y cada tipo de unidad tiene sus propias variables. La variable es un aspecto relevante de esa entidad que es la unidad de análisis. En su aspecto lógico es un predicado, una relación parte-todo. En lo metodológico deberá ser medida con algún procedimiento que establecerá su indicador.

La variable es un concepto teórico, no existe empíricamente, es un asunto que porta la unidad de análisis y que nutre la información sobre la unidad en que se está trabajando. Es un componente disposicional que predispone a una entidad a funcionar de determinada manera.

En el caso de esta investigación las variables a estudiar serán:

- Nivel supraunitario: “aportes a la construcción de la identidad nacional en correspondencia con la dimensión ideológica del peronismo”;
- Nivel focal: “el aporte de significados que se corresponden con los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo”;
- Nivel subunitario: “correspondencia con los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo”.

c. Valor de la variable

El valor es el estado que adquiere la variable, es el resultado obtenido cuando las unidades de análisis se someten a estudio. Los valores de la variable son deducibles solamente a partir del valor del indicador. Sólo este valor nos podrá permitir inferir el valor de la variable y asignar el valor a cada unidad de análisis. El indicador puede adjudicar un valor a través de sus dos operaciones: hacer observable la variable, dimensionándola y fijar el procedimiento para lograrlo a través de sus instrumentos.

En el caso de esta investigación los valores de las variables serán:

- Nivel supraunitario: “aportan- no aportan”
- Nivel focal: “aportan- no aportan”
- Nivel subunitario: ““presenta correspondencia” -no presenta correspondencia”

d. Indicador

Los indicadores son el esfuerzo prático- métodos y técnicas- que se llevan a cabo para crear los datos. Aportan la dimensión y el procedimiento que se aplica a la variable que se adjudicará posteriormente a la unidad de análisis. La variable no existe empíricamente, se operacionaliza y se visibiliza por la acción del indicador. El indicador es el que permite la observación del rasgo que existe en la realidad. Es el punto en el que el investigador toma contacto con la realidad cruda, es el transductor entre la idea y la empiria.

Los indicadores aportan el procedimiento que será específico de cada disciplina, por lo que la tecnología se filtra de manera contundente en la elección de los indicadores, entrando en juego su validez y confiabilidad: que tengan sensibilidad para detectar los aspectos más afinados y más mínimos del fenómeno, y que sean específicos, en tanto midan la dimensión que se quiere estudiar y no otras dimensiones o un montón de ellas (que midan lo que deben medir). Cada variable tiene su propio indicador, hay tantos indicadores como variables, si una variable no tiene indicador no hay dato.

El salto de los hechos a la teoría está mediado por la dimensión y por el procedimiento del indicador, de ahí su sujeción al error. La ciencia siempre revisa sus indicadores, por lo que éstos resultan de una construcción histórica.

Como la variable no es observable por sí misma se la hace observable a partir de una operación a cargo del indicador que aportará la dimensión y el procedimiento para hacer observable a esa dimensión. Ésta, que es la que establece el indicador, es uno de los posibles sentidos de la variable.

En el caso de esta investigación los indicadores serán:

- Nivel supraunitario: no se establecieron dada la etapa exploratoria en que se transitó
- Nivel focal:
 - a) contenido de las unidades textuales en correspondencia con los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo.
 - b) los elementos interpretativos y de la sintaxis musical de las canciones en correspondencia con los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo.
- Nivel subunitario:
 - a) "contenidos acerca de: la patria, la igualdad, el pueblo, Dios, el trabajo,
 - b) ecos en otros pueblos, la libertad, el triunfo, la gloria y el heroísmo;
recursos literarios: repeticiones, imágenes sonoras, metáforas, el lugar de la enunciación y adjetivaciones (solamente en las canciones a la bandera)
 - b) "contenidos del texto musical: indicaciones interpretativas, organización rítmica, organización melódico/armónica y organización formal"

La dimensión del indicador refiere a los diversos sentidos de la variable; el valor es el resultado obtenido después de su operacionalización, haciéndola observable.

La significación lingüística que está en juego en esta operatoria se produce por la doble operación: presencia-ausencia.

La relación entre las dimensiones del indicador son de naturaleza conjuntiva porque son atributos o aspectos de la unidad de análisis que pueden coexistir en un eje semántico. Son significados alternativos de la variable. Esto significa una relación conjuntiva, de carácter sintagmático porque todos coexisten en la misma situación.

En cuanto a la naturaleza disyuntiva de los valores, ésta implica que no pueden coexistir ya que están o no están presentes; transcurren sobre el eje paradigmático, son excluyentes. Lo que se expresa excluye lo que no se expresa; entre uno y otro valor la relación es excluyente, una unidad de análisis no puede tener dos valores, algo no puede ser dos cosas a la vez. A la vez, los valores deben ser conjuntamente exhaustivos de modo que no queden posibilidades fuera de la medición, considerándose todos los posibles estados que puede asumir la variable.

El indicador como transductor, cabalga sobre la dimensión y sobre el procedimiento que permite revelar esa dimensión. Una vez obtenido el valor del indicador se inferirá el valor de la variable.

e. Valor del indicador y valor de la variable

El indicador es una premisa para inferir el valor de la variable. El valor del indicador no es nunca el valor de la variable sino la base para inferir el valor de la variable.

El valor de la variable es el resultado obtenido al estudiar la variable, pero no debe confundirse el valor del indicador con el valor de la variable. Una vez obtenido el valor del indicador se infiere el valor de la variable. El camino lógico por el que se realiza esta operación es la analogía, dado que los resultados obtenidos en una estructura se transfieren a otra. Se trata de un salto lógico de un todo hacia otro todo. En el caso de esta investigación, por ejemplo:

- Nivel focal: si se ha obtenido como resultado del procedimiento en el valor del indicador: “presenta correspondencia” se inferirá el valor de la variable “aporta”, lo que permite decir el cancionero aporta significados que se corresponden con los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo.
- Nivel subunitario: si se ha obtenido como resultado del procedimiento en el valor del indicador: “presenta”, se inferirá el valor de la variable “presenta correspondencia” (entre el contenido del texto literario y los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo). En cuanto al texto musical, si el valor del indicador es “presenta”, se inferirá el valor de la variable “presenta correspondencia” (entre los

contenidos del texto musical y los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo).

1.10. En cuanto al camino metodológico

En sus clases, Juan Samaja (2003) parafraseando a Quine, sostiene que el conocimiento es el sistema más conveniente para comunicar experiencias entre sí, dando lugar a la creación de una regla o hábito de la mente. En la ciencia están presentes por lo menos las cuatro formas de inferencia por las que el científico analoga, abduce, deduce e induce. Todas se insertan en la forma de vida de los hombres, en la praxis de la historia humana. Las formas de inferencia se comportan como parte de un sistema orgánico, apoyándose unas a otras en el hecho del conocimiento, a la vez que cada una posee una especificidad insustituible.

Estas formas de inferencia pivotan sobre la regla, el rasgo y el caso. Una regla implica que dada una situación antecedente le seguirá una situación consecuente. El antecedente es el caso, el consecuente es el rasgo o resultado. El rasgo son los indicios, los componentes de una totalidad a la que se le aplica el nombre de caso. El caso es la totalidad, lo concreto que integra en sus entrañas la diversidad.

a. Deducción: es una inferencia de particularización, parte de una regla y un caso de dicha regla, yendo en busca del rasgo que la regla enuncia. Va de un saber general a su aplicación particular. De un conjunto (agregado de elementos) a un subconjunto de elementos de ese mismo conjunto. No hay nuevo conocimiento, no hay creación: hay contracción de lo sabido. La inferencia deductiva exporta conocimiento del conjunto al subconjunto.

Su validez consiste en que a premisas verdaderas le seguirán conclusiones verdaderas. Es una inferencia apodíctica en tanto permite deducir el valor de verdad de la conclusión a partir del valor de verdad de las premisas.

De hipótesis verdaderas no se pueden sacar conclusiones falsas. Pero de hipótesis falsas se pueden sacar conclusiones verdaderas o falsas. La conclusión queda formalmente indeterminada cuando una de las dos premisas o las dos, fueran falsas; en este caso la conclusión no será necesariamente falsa, podría ser verdadera.

En caso de que no se sepa si algo es verdadero o falso, se lo tomará como hipótesis, se la pondrá a prueba y se realizará una predicción, posteriormente se observará si la predicción se cumple. La deducción aplica la hipótesis con miras a su confirmación, permitiendo extraer consecuencias de la hipótesis.

El argumento con el que Popper fundamenta la falsación, es que una hipótesis puede ser exitosa y ser falsa. Por otra parte ninguna teoría científica podrá ser establecida como verdad porque siempre podrá aparecer una situación que la refute. Y he aquí la gran

limitación del ser humano. Tendría que haber alguna condición sobrenatural, más allá de las capacidades humanas, que permitiera particularizar la totalidad de la realidad, lo cual es imposible. La ciencia no puede asegurar que algo es verdadero. La ciencia sólo puede corregir premisas; es el único método que puede corregir sus resultados. La deducción se sostiene en la reflexión. La hipótesis no puede contrariar el punto de partida derivado de los presupuestos conceptuales que posee.

b. Inducción: en la inferencia inductiva no hay nuevo conocimiento, no hay creación sino hay expansión de lo sabido en un camino en dirección de los hechos particulares hacia la generalización. Su recorrido es de un subconjunto a un conjunto de elementos.

Tiene la hipótesis y la aplica para confirmarla o disconfirmarla, demostrando su validez por contrastación empírica, pero, aunque sus premisas sean verdaderas, su conclusión queda formalmente indeterminada; nunca agotará todas las particularidades posibles, no existe esa posibilidad en la mente humana. Por más que se realicen miles o millones de observaciones lo único que se logrará es aumentar la posibilidad de verdad. Por el contrario, si hay una premisa falsa la conclusión será necesariamente falsa. Ese es su argumento de validez: la falsedad de alguna de sus premisas. Con que uno de los casos analizados no cumpla la hipótesis, la conclusión será falsa.

De ahí que Popper considere que la ciencia es un método que permite desterrar teorías o corregirlas pero nunca asegurar su verdad. Toma las creencias a título de hipótesis que deberán referirse a observables empíricos. Si la hipótesis es confirmada, será una buena hipótesis y válido su uso. La inducción es en el método hipotético deductivo, la operatoria de confrontación empírica.

Vale agregar que la deducción y la inducción encuentran su propio límite. La primera sustenta su validez solamente si sus premisas son verdaderas, en caso de que una sea falsa, caerá en la indeterminación. Encuentra su limitación justamente en su virtud: las verdades generales que la mente humana no puede alcanzar; entonces deberá echar mano a la inducción, la que solamente será válida en tanto una de sus premisas sea falsa. La inducción desde el punto de vista lógico se sustenta, no en la verdad de sus premisas, sino en la falsedad de una de ellas. Si una hipótesis es confirmada, solamente lo será a "título de hipótesis" porque en tanto encuentre un solo hecho que la contradiga, se desplomará.

c. Abducción: es la inferencia por la que se reconocen las causas pasadas en los efectos presentes. Se infiere a partir de lo que se presenta, yendo al caso a partir del rasgo y de la regla. No va de lo general a lo particular, sino de la parte al todo (no por generalización); se trata de un atributo que se integra a un todo a partir de la identificación del sustrato al que pertenece la parte, como pertenencia de un individuo a una especie. La

abducción, contrariamente a la deducción y a la inducción no se mueve en el eje conjuntista sino que va de la parte al todo.

Su procedimiento es retroactivo. No predice como la deducción. Permite retrodecir. Quien abduce posee un saber previo: una regla y un rasgo, deberá buscar el caso. Un médico cuando diagnostica, abduce. Esta forma de inferencia no produce nuevo conocimiento y no da lugar a la creación sino que hay conservación de lo sabido, opera en las formas más importantes de la vida relacionándose con el principio de autoridad porque pone en juego la autoridad de la regla. Hace funcionar la hipótesis ya disponible “es posible que éste sea un caso de...”

d. Analogía: la analogía permite derivar y conjeturar a partir de los rasgos que se presentan, estableciendo semejanzas entre el objeto conocido y el desconocido. Cuando se está ante rasgos frente a los que no se puede resolver, el investigador dirige su mirada a un caso conocido. Ante la perplejidad que provoca algo desconocido, cuando no se posee la regla para explicar lo que aparece, ni tampoco se dispone de un caso, pero sí se tiene el rasgo que recuerda a un caso familiar, entonces acude a la mente, por corazonada, por *insight*, el recuerdo de ese análogo. Este caso conocido tiene empotrada una regla de funcionamiento. De éste se extrae la regla del caso conocido extrapolándola al caso análogo. Va de la aplicación de lo que conoce a lo que no conoce. Es diferente a las otras formas de inferencia porque usa como término medio el caso semejante. No posee la regla, no posee la hipótesis. Parte del rasgo, le aplica la regla del caso familiar y descubre la nueva hipótesis del nuevo caso, por semejanza. Este procedimiento permite acotar el campo de búsqueda, el que sin la analogía sería infinito. La analogía va del todo al todo o mejor aún, de un todo a otro todo a través de la semejanza. Siguiendo siempre a Juan Samaja, la analogía es una condición lógica sin la cual el conocimiento sería imposible.

Ahora sí, a este rasgo se le aplica la regla. De este modo une el mundo de lo preexistente con lo no existente. De ahí que para Juan Samaja la analogía se impregna de tenacidad; por corazonada arriba a la nueva hipótesis haciendo aparecer una hipótesis posible, de lo contrario la investigación se desploma en la improbabilidad. Es la única inferencia que aporta novedad y que por acción de la intuición del investigador, corresponde al ámbito de la tenacidad.

Siguiendo siempre a Juan Samaja, la analogía es del orden de las representaciones icónicas y enactivas, es del reino de las imágenes, pero también opera en el campo de los conceptos emparentando las percepciones con lo cognoscitivo. Supone el paso, no sólo a otra forma de inferencia, sino a otra forma de inteligencia.

Es importante evitar el reduccionismo, en tanto el objeto analogado no es igual que el objeto análogo, de ahí que es importante no olvidar las diferencias específicas de cada uno.

La analogía podrá estar en el origen de la investigación, pero debe dar lugar al hecho creativo y no reducir lo nuevo a lo viejo.

Es analógico el recorrido realizado en este trabajo en lo referido al estudio del texto del cancionero y su relación con los enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo. Esto es así porque las expresiones halladas en la canción se corresponden o bien “recuerdan” a dichos enunciados del peronismo. No son lo mismo. No se transcurre en el orden de la identificación ni de la mismidad sino que se análoga el caso conocido (enunciado peronista) con lo que aparece, con el rasgo que aparece (unidad textual de la canción).

Obsérvese en los dos ejemplos siguientes extraídos del “Himno Nacional” y de la “Canción patriótica de 1810” respectivamente, en donde expresiones que aparecen en el texto son el rasgo que encuentra su analogía en el enunciado que define la identidad nacional según el peronismo.

Rasgo (texto de la canción)	Caso (enunciado que define la identidad nacional según el peronismo)
“Y los libres del mundo responden ¡al gran pueblo argentino salud!”	“La integración de Argentina a la identidad regional”
“El padre a sus hijos pueda ya decir gozad de derechos que no conocí”	“La justicia social”

De este modo a través de la mirada hermenéutica, se ha analizado el texto literario y el musical a la luz de lo que se conoce: los enunciados peronistas. El rasgo empírico recurre a la teoría, que brinda el caso conocido y tiene empotrada su regla, aplicándosela al texto. De este modo se produce nuevo conocimiento ante la presunción de que “ese” texto responde análogamente a “ese” enunciado. Las palabras del texto han suscitado el “recuerdo” de algo familiar. Esas palabras suenan o encajan en el enunciado peronista.

1.11. En cuanto al tipo de diseño de investigación

Todo proceso de investigación responde a un modelo abierto que puede transitar diversos caminos en la búsqueda de respuestas al problema que le da origen. Dichos caminos implican distintos tipos de diseño de investigación que bien analiza Roxana Ynoub (2007). En este trabajo se ha transitado desde un modelo exploratorio hacia un modelo hermenéutico de estudio de productos culturales. No obstante-siguiendo a la autora- se presentará una breve síntesis de los diversos modelos

Las investigaciones exploratorias responden al planteo de un estudio cuyo campo no es demasiado conocido y, en consecuencia, el investigador posee pocos elementos para formular el planteo de un problema, enunciar hipótesis, establecer los objetivos y seleccionar las técnicas para recabar la información. Este desconocimiento, solamente permitirá enunciar

una proto-hipótesis pero no una hipótesis en el sentido de una conjetura clara, precisa y confrontable empíricamente que guíe todo el proceso de investigación. Esto no significa que se trate de un trabajo a ciegas, poco serio o alejado de lo científico. Siempre hay una intuición, un pensamiento, una corazonada acerca del comportamiento de la realidad que ilumina la decisión por la que se propone un tema a estudiar. El resultado de la exploración será la formulación de una hipótesis más rica, más compleja y precisa que la conjetura que en un principio dio origen al trabajo. De ahí que, generalmente, las investigaciones de este tipo devienen en otros tipos cualesquiera de diseño.

El inicio exploratorio en este trabajo, permitió familiarizarse con la cuestión planteada e ir buceando en un contexto particular, dado que se carece de estudios específicos previos que sirvan de antecedente inmediato.

Las investigaciones descriptivas implican la existencia de hipótesis precisas, que como tales, establecen relaciones entre las variables. Estas últimas se identifican con claridad conociéndose su relevancia para el hecho o fenómeno que se estudia. Se formulan aseveraciones sobre el fenómeno estudiado. Como resultado de la misma se podrán organizar tipologías del fenómeno en cuestión. Otras, solamente realizan una descripción simple del fenómeno en las que enuncian sus características, su comportamiento, sus relaciones, su presentación. En otros casos se establecen correlaciones en las variables de manera que éstas mantienen una relación de concomitancia, al variar una de ellas, varía la otra.

Esta investigación si bien presenta aspectos descriptivos, no hace hincapié en este diseño ni en sus diversas especies, ya su intención no es enunciar, narrar, dar cuenta de cómo se da un fenómeno o describirlo, así como tampoco se propone la obtención de datos estadísticos que apunten a una generalización de los resultados.

En cuanto a las investigaciones explicativas, intentan dar razones del fenómeno estudiado, estableciendo una relación de causalidad. Esta relación podrá observarse en las investigaciones correlacionales causales en las que además de que las variables varían en relación de concomitancia, se manifiesta una relación de causalidad, por la que una es causa de la otra; por ejemplo: "Cuanto mayor tiempo dediquen los pianistas a la práctica instrumental, mayor será su capacidad interpretativa." Dentro de este grupo vale reconocer, además, las investigaciones experimentales en las que el modelo por antonomasia es el experimento, siendo éste una situación artificial, creada por el investigador, a los efectos de confrontar empíricamente la hipótesis. Ésta enuncia diversos tipos de variables: la variable independiente que es manipulada por el investigador, la variable dependiente que mide el investigador y las variables extrañas que son las que el investigador deberá controlar si no desea que los datos pierdan precisión. Por ejemplo en una hipótesis como la siguiente: "El entrenamiento musical facilita la adquisición de un idioma extranjero", para su demostración

se recurrirá a tomar una prueba de audición de palabras y oraciones en inglés que los sujetos deberán repetir, reconocer y/o diferenciar. La variable “entrenamiento musical” será la variable independiente que es la manipulada por el investigador, para lo que se organizarán dos grupos de sujetos: un grupo con entrenamiento musical y otro sin entrenamiento. La variable dependiente es la “facilidad” con que se aprende el idioma, de manera que es lo que el estudioso deberá medir, siendo la consecuencia de la anterior. Finalmente, se deberán controlar las variables extrañas que pudieran aparecer; por ejemplo puede ocurrir que un grupo haya llegado a la prueba después de haber presenciado una escena de violencia en la calle que los impresionó y distrajo su atención, disminuyendo su capacidad de resolución de la prueba planteada.

En este trabajo se descartó también el diseño explicativo en todas sus variantes porque no hay intención de dar razones estableciendo causalidad de ningún tipo.

1.12. La hermética como camino hacia el análisis de los actos patrios

Este trabajo se asienta básicamente en un enfoque hermenéutico, por lo que se ha dejado este tipo de diseño para ser explicitado aparte.

Vale recordar que las investigaciones hermenéuticas son del orden de lo interpretativo, van más allá de lo dicho o de lo manifiesto, pretendiendo visibilizar lo que se oculta y desborda la literalidad.

(...) la interpretación es el trabajo de pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal. Símbolo e interpretación son para él, conceptos relativos; hay interpretación allí donde existe sentido múltiple, y es en la interpretación donde la pluralidad de sentidos se hace manifiesta. (Ricoeur, P.; 1992) en Revista Proct. Del Sur...Internet

Según Roxana Ynoub (2007), dentro de esta categoría se pueden distinguir las investigaciones cualitativas que no pretenden establecer generalizaciones, sino que estudian un fenómeno en profundidad, haciendo hincapié en el sentido que éste adquiere para los actores. Se proponen comprender, más que describir, y observar los hechos en su estado natural evitando toda intrusión que pudiera alterarlos, contextualizar el fenómeno en su ambiente natural y entenderlo desde el lugar del actor. Las investigaciones de fenómenos culturales, en cambio, estudian fundamentalmente productos culturales: desde cine, radio, televisión, música, pintura, arquitectura hasta mitos, publicidades, discursos, narraciones populares y religiosas. En este caso, también intentan develar el sentido de los productos estudiados.

Al respecto vale tener en cuenta nuevamente el aporte de Irene Vasilachis de Giardino (1992) quien establece algunos supuestos del paradigma interpretativo, tales como: la resistencia a la “naturalización” del mundo social dentro del que el lenguaje es una forma de reproducción y de producción de dicho mundo, la relevancia del contexto como productor de significados e interpretaciones, para culminar en la doble hermenéutica como camino en el que:

(...) El intérprete, lejos de superponer su interpretación a la de los participantes, en la interacción debe asumir la perspectiva de éstos y reconocer los significados que ellos acuerdan a su acción y a la de los otros dentro de un determinado contexto. (Vasilachis de Giardino, I.; 1992 en Revista Proct. del Sur: 10)

Una vez transitado el período de exploración en la investigación que ocupa este trabajo, poco a poco se fue organizando y explicitando el marco teórico, el problema, objetivos e hipótesis. De esta manera, el trabajo evolucionó desde lo exploratorio hacia un modelo que pretende dar cuenta de las propiedades específicas del tema a lo largo del período señalado a través de una mirada *hermenéutica*, la que permite indagar acerca de la dimensión ideológica peronista subyacente en los rituales de los actos patrios y en el cancionero patrio. Dentro de este modelo se avanza a la investigación de *fenómenos culturales* (Ynoub, R.; 2007) ya que, por un lado, se trabaja sobre los actos patrios que son una práctica cultural dentro del período que se estudia y además se analizan canciones del cancionero patrio, entendidas como un producto cultural así como los rituales que acompañan las celebraciones de las efemérides.

En síntesis, esta investigación ha recorrido un camino exploratorio, para seguir luego el hermenéutico abordando el estudio de un fenómeno cultural como son los actos patrios escolares.

Haciendo referencia a la hermenéutica es fundamental considerar el aporte de Esther Díaz (2007) quien la define como un camino interpretativo, opuesto al positivismo, que se constituye como uno de los métodos de las ciencias sociales desde Dilthey, para quien las ciencias naturales explican causas y las sociales son comprensivistas: comprenden e interpretan sentidos. No sólo sentidos textuales sino vivencias de la gente; la vida psíquica que late en las obras de arte, templos y edificios, dejará sus huellas en la cultura de cada época. Este riesgo de la objetividad resulta favorable a la hermenéutica, permitiéndole entrar en sintonía con otro ser humano. Gadamer va más allá: es el lenguaje el que permitirá la interpretación, entendida como modo de ser en el mundo, base de la conciencia y de los juicios. El hombre conoce bajo la forma de la interpretación aún en los juicios científicos más

duros. Donde la ciencia sólo hablaba de las condiciones de posibilidad del conocimiento, la hermenéutica impone las condiciones de posibilidad del sentido a través de la ciencia.

La hermenéutica calificada que propone Esther Díaz como método propio de las ciencias sociales y auxiliar en las no sociales, artísticas y humanas, se manifiesta como método de validación en tanto contrastación que justifica el conocimiento y como método de innovación que, para producir nuevo conocimiento, se proveerá de técnicas específicas. Su entramado conceptual es vasto, no obstante es válido sintetizarlo a través de algunas líneas. El lenguaje con su multiplicidad, con sus imprecisiones y prejuicios y cuya riqueza remite a otros signos en un incontenible círculo hermenéutico que no tiene fin, conduce a la recreación ilimitada por la permanente construcción de nuevos sentidos, es fundante de la inexistencia de una verdad única y cerrada, sólo limitada por la singularidad histórica. El símbolo como indicio o parte en el sentido griego, que alude a una totalidad ausente, le asigna a la hermenéutica su carácter discursivo. La conciencia crítica sabedora de que no hay nada natural ni dado, que todo es construcción desde el horizonte de lo temporal, hace del investigador un intérprete de la vida de las gentes. La imposibilidad de separación sujeto-objeto da lugar a la interacción genuina entre ambos, promotora de un diálogo con los otros seres humanos y con la naturaleza. Esto requiere la formación del intérprete, de su tacto, memoria y capacidad selectiva para abordar el paso de lo conocido a lo desconocido, hacerlo diestro en la generalización y abierto a otros valores morales. Por esto, la *ética* debe ser sustento fuerte de todo conocimiento científico por cuanto el sujeto y el objeto son portadores de valor. El sujeto, desde la conciencia de su finitud extenderá esta limitación más allá de sí, lo que le impedirá concebir una verdad como absoluta y podrá entender el conocimiento como una metáfora de la realidad y no como un espejo de ésta. La verdad como *aletheia*, como lo que se devela tras el velo corrido y no como correspondencia con las cosas, está en el origen de todo conocimiento, aún en la más dura de las ciencias, sustentada en el devenir de la razón que no es absoluta ni definitiva. En la fiesta como tiempo pleno y escaparate que muestra la vida de la gente, en el juego que en su repetido movimiento de vaivén libre de fines, que autoimpone reglas a los co-jugadores y en el desafío de la obra de arte donde el hombre es co-autor, es en donde la hermenéutica está en su verdadera "salsa".

Desde la perspectiva de la autora es posible interpretar que los actos patrios y el cancionero que éstos albergan, son un material muy rico para el estudio hermenéutico. La validación y el descubrimiento encuentran en esta instancia patriótica un buen campo para su concreción. La recreación de su significado según el período histórico en el que tengan lugar devela los juicios y valores que alberga su relato. Son símbolo de una totalidad muchas veces no explicitada en el discurso: la patria, la Nación o el heroísmo. En este entramado discursivo se juega el papel del investigador-intérprete, el velo corrido de la

verdad como *aletheia* que permite superar la pretendida correspondencia de ésta con las cosas. Y aquí aparece la fiesta escolar como fiesta en el sentido que le da Esther Díaz, como espacio moldeado por la plenitud que muestra la diversidad de la cotidianeidad en la que la canción-obra de arte impone su significación y es ahí en donde la hermenéutica adquiere su plenitud.

Vale destacar la trascendencia del contexto en el marco de este trabajo. Al encuadrarse en una mirada hermenéutica, el análisis de los textos y de la música transita por un proceso de reconstrucción del sentido a partir de la aprehensión del contexto (el peronismo). Éste es constitutivo del material estudiado. Es dentro de él en donde el cancionero preexistente desde varias décadas atrás, define una nueva identidad, ya que el contexto se transforma en una red de relaciones que establece identidad a lo que dentro del mismo se produce. En síntesis, es una reconstrucción del sentido del cancionero a la luz de la aprehensión del contexto.

1.13. Técnicas de recolección de datos

Tal como lo señala Roxana Ynoub (2007), en cualquier investigación, para poder operar se requiere particionar el material en unidades que puedan ser estudiadas respetando la disposición natural del objeto de estudio. No obstante, esto no es tan sencillo, ya que también cada uno podrá encontrar cual es esa “veta natural” en que se fragmenta el material de acuerdo al nivel focal de la investigación. En esta etapa se han considerado para tal fin: el tipo de material disponible y los objetivos de la investigación.

Para la selección de las técnicas de recolección de datos de este trabajo se consideró el objetivo general. Comprender los actos patrios escolares en el nivel primario como discursividad internándose en los aspectos visibles y no visibles que los constituyen, en relación a la construcción de la identidad nacional de acuerdo a la dimensión ideológica del peronismo durante el período 1946-1955.

Para dar cumplimiento al mismo, se trabajó sobre dos procedimientos distintos. El cancionero fue sometido al *análisis de contenido* a los efectos de avanzar de lo meramente descriptivo hacia lo interpretativo. El análisis del contexto de esta investigación: los actos patrios, fue abordado desde entrevistas realizadas a docentes que se desempeñaron durante el período estudiado.

a. Análisis de contenido como discursividad: El análisis de contenido se ha entendido tradicionalmente como una forma para analizar la información y sistematizarla de un modo objetivo (Hernández Sampieri, R. y otros; 1998) obteniendo referencias válidas y confiables. Esta técnica puede ser aplicable a cualquier forma de comunicación: sean

programas televisivos, artículos periodísticos, libros, poemas, novelas, discursos, música, imágenes, entre otros.

El proceso de comunicación supone un intercambio de datos entre los actores. El emisor selecciona la información que considera más pertinente acerca de determinados objetos de referencia y los hace llegar por un procedimiento comunicativo a su receptor.

La comunicación no es una abstracción. El mensaje es recepcionado por actores quienes deberán compatibilizar la estructura del mismo con otras estructuras de sentido, normas, valores, conceptos y sentimientos, que están presentes en la sociedad y con otras que están guardadas en la memoria individual.

Haciendo pie en la hermenéutica es posible considerar que “La finalidad del análisis de contenido es la identificación y explicación de las representaciones cognoscitivas que otorgan el sentido a todo relato comunicativo” (Bardin, L.; 1986:5). Esta técnica podrá identificar la sintaxis y la semántica del relato. Su campo de aplicación es muy vasto: todo lo que atañe a la acción de comunicación, es decir, de transporte de significaciones de un emisor a un receptor, es desocultado por esta técnica. Permite develar los valores y creencias vigentes en cada etapa histórica y en cada cultura, explicando, sobre la base empírica, cómo se configuran los mitos de los relatos que produce y circulan en la sociedad.

(...) el procedimiento mediante el cual, en cada relato comunicativo se relacionan dichos objetos de referencia con las normas y valores vigentes en cada momento de la historia y en el seno de cada cultura, explicando con una base empírica, cómo se relacionan los estereotipos y los mitos que subyacen a los relatos producidos en una sociedad. (Muñoz Carrión, A; en Bardin, L.1986: 6)

Partiendo del enfoque de Laurence Bardin (1986), que desborda el concepto tradicional de análisis de contenido, el análisis realizado se inserta en el ámbito de la discursividad en tanto éste da cuenta de lo implícito y de lo no dicho, brindando información sobre el sentido que el entramado del discurso adquiere en el contexto del período estudiado, indagando acerca de las condiciones de uso de los términos, por lo que hace hincapié en el valor semiótico de los textos literarios y musicales. Este procedimiento permite ir más allá de lo que se escribe, se dice y se muestra, adentrándose en la parte más profunda del material que permanece oculto.

Desde este marco, el cancionero patrio, es considerado como la visibilización del relato gestado por la “educación patriótica” que ha fortalecido los estereotipos y mitos de la historia escolarizada de los argentinos. Dicho relato formador de subjetividades desde edad temprana y puesto en marcha en la primera década del siglo XX, se extendió casi sin fisuras hasta el período estudiado, lo que permite explicitar su correspondencia con los enunciados

que el peronismo postula para la construcción de la identidad nacional. De ahí que el análisis de contenido aportado desde Laurence Bardin, sea la técnica que se haya elegido para analizar los datos en este trabajo.

En esta tarea de desocultación a la que el investigador somete el material estudiado, está latente la preocupación por el rigor científico. Ante la tentación de la intuición fácil y azarosa, esta técnica lo obliga a rechazar la aparente transparencia y neutralidad de los hechos sociales, a través de una “técnica de ruptura”, diciendo “no” a la lectura simple de la realidad.

Entonces la tarea investigativa pivotea entre dos ejes: el rigor científico y la necesidad de descubrir más allá de lo aparente, logrando así una valiosa síntesis entre la verificación prudente y la interpretación.

Así se produce el ir y venir entre la teoría y la empiria porque este camino va haciendo surgir nuevas hipótesis y nuevas técnicas. Este trasvase del cuerpo conceptual a la empiria se enriquece progresivamente dando lugar a categorías, matrices o modelos.

Se trata de una hermenéutica controlada basada en la inferencia deductiva. Esta inferencia da cuenta de las condiciones de producción y de recepción del mensaje, por lo que el estudioso es como un arqueólogo que trabaja sobre restos a los que hace “hablar” a través de su acción interpretativa. Como tal, se empapa del rigor de la objetividad y de la riqueza de la subjetividad. Tiene atracción por lo que se oculta, por lo que está latente, por lo no dicho y encerrado en el mensaje. El observador es un desocultador, que desde la vigilancia crítica desconfía de la evidencia del conocimiento subjetivo, negándose a la simple lectura de lo real. Según Laurence Bardin (1986) este ir más allá de las apariencias, pivotea entre la verificación prudente y la interpretación brillante. Es algo así como desplazar la mirada hacia otro significado más allá de lo explícito. No se trata de la lectura al “pie de la letra” sino de hacer emerger un nuevo sentido.

Siguiendo al mismo autor, esta técnica suele abordarse desde un preanálisis, que implica la elección de las fuentes, el diseño de las hipótesis y objetivos y la elección de indicadores. En este estudio, esta etapa exploratoria se concretó en el trabajo sobre las partituras de las canciones que ocuparon el lugar de las fuentes, y a partir de su lectura y análisis fueron emergiendo algunas hipótesis y objetivos así como se establecieron los indicadores que no estaban previstos a la hora del análisis. Dejándose “empapar” por las propias fuentes el investigador ha trascendido música y palabra para bucear en las entrañas en donde se guarda su sentido.

El análisis de contenido permite el abordaje empírico sobre el que se volcará la teoría, siendo algo así como la “materia prima” de la investigación. Al enfrentarse a la indeterminación y diversidad de la empiria, el investigador realizará su tarea de modelización

de acuerdo a algún criterio que considere adecuado en coincidencia con las hipótesis enunciadas (Ynoub, R.; 2007)

Cuando el material empírico que se presenta no diferenciado, denso y multidimensionado, el análisis de contenido va produciendo la sistematización requerida para poder avanzar en la interpelación a los hechos de una manera más compleja e innovadora. De esta forma, se van construyendo las determinaciones que conforman el objeto. Se trata de crear categorías que son el resultado de ir reuniendo términos en función de regiones semánticas. El investigador sabe que, en esta tarea de clasificación del material, se pierde parte de la información en pos de la organicidad operativa, dado que debe sacar del mundo empírico los elementos relevantes para construir el objeto.

En este recorrido no existen planillas ni categorías previamente establecidas y listas para ser usadas. Desde la acción exploratoria el observador va delimitando unidades de registro (palabra, frase) dentro de las unidades de contexto, unidades más abarcativas, que permiten dar significado a las categorías encontradas. El análisis categorial intenta poner orden en el desorden según ciertos criterios. Una vez tratados, los contenidos encontrados permiten deducir otros contenidos, dando lugar a nuevos conocimientos efectuando deducciones lógicas y justificadas concernientes al emisor y al receptor.

Cabe agregar que basándose en posturas teóricas que incluyen los aspectos afectivos en el discurso (Charaudeau, P.; 2000 en Cohen, A.; 2005) se pueden abordar los elementos persuasivos que anidan en su interioridad. De esta forma, lejos de establecer una dicotomía racionalidad-emoción, incorpora a ésta como parte de la argumentación discursiva y más aún, lanza su mirada en torno a los valores como parte inseparable de las emociones.

Parafraseando a Charaudeau (2000), Andrea Cohen (2005) sostiene que

“(...) el análisis del discurso tiene en cuenta el elemento emocional tal cual se inscribe en el discurso en estrecha relación con la *doxa* del auditorio y los procesos racionales que apuntan a llevarse la adhesión. Se dedica a detectar un efecto ‘pathemico’ (que provoca una emoción) en la situación de comunicación particular de la cual emerge (Cohen, A. 2005: 80)

Dicho elemento emocional-lejos de oponerse- está fundado en la razón y se inscribe en el discurso en relación a creencias y valores dentro del contexto cultural en que el mismo se produce, intentando producir adhesión (Charaudeau, 2000 en Cohen, Andrea, 2005). Pero, la emoción a la cual se apela, está fundamentada por razones que la justifican.

La emoción se inscribe en un saber de creencia que desencadena cierto tipo de reacción, frente a una representación social y moralmente cargada de sentido.

Normas, valores, creencias implícitas sostienen las razones que suscitan el sentimiento. (Cohen, Andrea; 2005: 81)

b. Entrevista: Para el estudio de “los actos patrios” que conforman el contexto de este trabajo, se recurrió a la entrevista como modo de recolección de datos. Cuando se construyó la matriz contextual se transitaba por una etapa exploratoria durante la que aún no se tenían precisados los diversos elementos constitutivos de dicha matriz.

La entrevista consiste en obtener información directamente de quienes la poseen, puede tomar diversas modalidades: dirigida, semi-dirigida-no dirigida, según el grado de estructuración que presenten las preguntas. La dirigida sigue un cuestionario estructurado de preguntas que los entrevistados deberán responder, la semi- dirigida presenta preguntas más abiertas a modo de guía de la entrevista y la no dirigida deja el tema libremente al interlocutor. De esta forma, existe la posibilidad de que según los casos, el entrevistado conteste un cuestionario organizado por diversos ítems, desde preguntas cerradas hasta algunas preguntas abiertas que funcionan como una guía, simplemente para que, quien posee la información, no se “vaya por las ramas”.

Su ventaja es la posibilidad de recoger la información de “primera mano”, sin intermediarios, de repreguntar si no se entendiera lo que se quiere decir, agregar nuevas preguntas si hiciera falta de acuerdo a las respuestas obtenidas, de aclarar expresiones que no hayan quedado bien entendidas. Además, permite captar gestos, expresiones, actitudes que en el caso de una encuesta escrita no es posible. La dificultad está fundamentalmente en que hay que disponer de tiempo para su realización y para su transcripción.

Se recurrió a entrevista semi-dirigida, por considerar que el aporte que puedan hacer las personas interrogadas es importante para la contextualización del tema en sus diversos aspectos en cuanto al objetivo: “Caracterizar los actos patrios escolares a través de diversas prácticas relacionadas con su realización como: el uso del edificio, la organización espacial, la distribución de los tiempos, la persistencia del fervor patriótico, la fuerte organización secuencial, el control y las exigencias de disciplina e higiene, la repercusión sobre las familias y la sociedad, y la producción de verdad desde el poder”.

1.14. Plan de tratamiento y análisis de datos

Ésta es una de las etapas fundamentales del trabajo de investigación que habitualmente no es tomada en cuenta (Samaja, Juan; 2003). Cada tipo de diseño da lugar a una modalidad y a un camino a seguir para el trabajo de análisis de los datos que se seleccionará. Vale destacar que en un primer acercamiento del investigador a la realidad que estudiará, hay un plan implícito, que transcurre en la “oscuridad” de la mente del investigador que va pensando sin advertirlo.

Para poder recoger los datos desde el plano empírico, se deberá tener previamente en claro a qué tratamiento o procesamiento se someterá a los datos, por eso el plan de análisis resulta inseparable de la construcción de los instrumentos de recolección y de la previsión de la manera en que se procesará la información. Se deberá anticipar qué se hará con la información para transformarla en información comprendida científicamente reformulando la experiencia natural para incorporar la realidad dispersa a la unidad de la teoría. Sólo a partir de ahí se podrán analizar los datos lo que implica compactarlos, refundirlos o concentrarlos, para poder sacar conclusiones de ellos.

En este trabajo hubo una primera etapa exploratoria, en la que, si bien las unidades de análisis ya estaban definidas porque desde un comienzo se trató puntualmente de los actos patrios escolares, no se tenían en claro los demás elementos de la matriz de datos tales como: la definición de las variables, sus valores y los indicadores en los que aquellas se visibilizarán. En síntesis: se tenía una idea poco precisa del perfil de la variable pero no se sabía qué contenía ella (Juan Samaja; 2003). A partir de esta mirada exploratoria se puede esbozar un plan de tratamiento y análisis de datos organizados en diversos momentos.

1. Al reflexionar sobre el tema se pondrá énfasis en las características propias que hacen a la puesta de los actos patrios y el análisis del cancionero que los acompaña.

2. Primeramente se tomará contacto con el cancionero, se trabajará sobre las partituras que están a disposición del investigador. Luego, en cuanto a la puesta de los actos patrios se indagará a través de entrevistas a quienes hayan sido docentes en el período estudiado. En ambos casos, la información no será trabajada de modo cuantitativo sino que se orientará hacia el procedimiento propio de la modalidad cualitativa: el análisis de contenido.

3. Como el material presenta la posibilidad de relevar múltiples aspectos, para evitar la dispersión se reagruparán categorías en el análisis del texto literario y musical del cancionero para establecer su correspondencia con los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo. Estos enunciados, serán contruidos desde el propio trabajo empírico porque no se tienen antecedentes dentro del contexto de este estudio. Se prevé que se llevará a cabo esta construcción buscando dichos enunciados en las distintas fuentes primarias y secundarias a las que se recurra.

4. Posteriormente se procederá al estudio del texto musical de las canciones, que contará con categorías ya establecidas dentro de la comunidad de músicos para el análisis de obras: indicaciones interpretativas, organización rítmica, organización melódico/armónica y organización formal. Las categorías relativas al texto literario de las canciones se agruparán en: contenidos y recursos literarios.

En el caso del estudio de los actos patrios, cuya información será recogida a través de entrevistas, se proyecta sintetizar las respuestas en relación a aspectos relevantes de los actos en sí mismos y al uso del cancionero.

5. En una última etapa, si bien no se construirán cuadros estadísticos, se procederá a estudiar cada una de las canciones plasmándose la información en un cuadro que contemple:

a) En cuanto al texto literario de la canción:

- los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo relacionados con
- las dimensiones de análisis de la canción: recursos literarios y contenidos
- las unidades textuales analizadas (trozos de la canción)

Análisis de contenido del texto de...			
Enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo	Dimensiones de análisis de las unidades textuales		Unidades textuales
	Recursos literarios	Contenido acerca de:	

b) En cuanto al texto musical de la canción:

- indicaciones interpretativas,
- organización rítmica
- organización armónico-melódica
- organización formal

Análisis de contenido de la música de ...	
Dimensiones de análisis	Registro en la partitura
Indicaciones interpretativas	
Organización rítmica	
Organización melódico-armónica	
Organización formal	

Para el estudio de las entrevistas se prevé agrupar las respuestas de acuerdo a las diversas categorías:

- Preparativos para los actos patrios
- Prolijidad en presentación de los actores
- Asistencia de los familiares a los actos
- Otros concurrentes
- Cancionero obligatorio

- Presencia de Instructivos emanados de la superioridad
- Organización de los actos
- Textos y dramatizaciones que tenían lugar
- Desfile de escolares en las plazas para las fechas patrias
- Cambios en los actos patrios producidos por la llegada del peronismo
- Cambio producidos después de Perón
- Clima que reinaba entre los docentes en las escuelas durante el peronismo

La modalidad de este trabajo no dará como resultado la configuración de datos estadísticos que caractericen al objeto que se estudia, pero permitirá extraer conclusiones de carácter cualitativo sobre el tema que no serán plasmadas en cuadros pero sí registradas en las consideraciones finales a modo de conclusiones.

Capítulo 2

Peronismo, educación e identidad nacional: continuidad y cambio

2.1. El peronismo: panorama político-social

2.1.1. El panorama político-social a la llegada del peronismo

El golpe militar del 4 de junio de 1943 estuvo signado por la lucha frente al fantasma del comunismo, contra la subversión social y los reclamos laborales. El gobierno militar, en medio de la confusión entre sus propios jefes, tenía clara su intención de asegurar el orden. Su llegada despertó simpatías en el ámbito económico y en la clase dirigente; no obstante las reivindicaciones a los ganaderos y a los agricultores se acompañaban con el apoyo a la industria nacional como polos distintos de una misma problemática.

El austero militarismo, propio de quienes se habían encaramado en el poder, pretendió regentar la vida social. Desde el corte de pelo, el vocabulario de los locutores de radio, el contenido de los diarios, la vigilancia paternalista y el discurso moralizante del gobierno apuntaron al disciplinamiento de la Nación. El propio gobierno al dirigirse al pueblo lo hacía desde la impronta del jefe al conscripto y a través de la retórica vacía del patriotismo y el sacrificio. El discurso acerca de los ideales de la verdadera democracia basada en la moral de Cristo, militarizó la vida social a partir de la llegada de Ramírez al poder. El autoritarismo y la moral antiliberal exigían obediencia y disciplina a los trabajadores, que a cambio recibirían algunos beneficios sociales.

Hay que realizar la unión de todos los argentinos...hay que cristianizar el país, en armonía con su historia y su Constitución; hay que fomentar la natalidad más que la inmigración; hay que asegurar los beneficios del trabajo y un techo decoroso para cada hogar; hay que extirpar las doctrinas de odio y de ateísmo; hay que afianzar el imperio de la ley. (*La Nación*; 2 de noviembre de 1943; en **Rouquié, A.; 1986:36-37**)¹

2.1.2. Una nueva mirada sobre la infancia

Los antecedentes inmediatos de la política del gobierno militar de 1943 señalada más arriba habían sido ya impuestos por Uriburu, lo que implicó un vuelco significativo hacia la nacionalización de la educación, con una fuerte carga antiliberal y anticomunista. Asentó sus bases en el nacionalismo católico, la militarización escolar y la subordinación de la pedagogía a la política, poniendo énfasis en nacionalizar, homogeneizar y centralizar la educación.

Los esbozos de la pedagogía escolanovista fueron apagándose y desvirtuándose como resultado del intento de militarización y nacionalización de los pedagogos simpatizantes del

régimen oponiéndose a la autonomía y autogobierno del niño. Éste deberá volver a disciplinarse después de los “resquebrajamientos” producidos por la escuela nueva relacionada con el “desorden” del gobierno de Yrigoyen, sometiéndolo al control del adulto y del maestro, de la Iglesia y del Estado.

(...) el nacionalismo en la escuela comenzó entonces a formar parte del debate político educativo y del imaginario de pedagogos y maestros, saturado de enunciados patrióticos, de críticas a los contenidos liberales y de una captura moralizante del niño como miembro de una patria” (Carli, S.; 2003: 235-236)

El afán nacionalista llegaba en algunos casos a referirse a la identidad guerrera y militar del niño, por lo que los héroes nacionales pasan a ser modelo para su formación.

El profesor Luis Arena, educador y escritor de la época, considera la importancia de la “enseñanza guerrera de la historia” que resalta la acción militar de los próceres como un medio para forjar el patriotismo en los educandos. La patria, presentada con la imagen pura, inmaculada y santa cual una madre, es la mejor patria, la “más grande y la más luminosa” de todas, mereciendo dar lugar así a la “religión de la patria”.

Según Sandra Carli, el niño, “invisibilizado” como tal, es susceptible de una visión romántica, espiritual y religiosa y caracterizado por su inocencia, por lo que debe ser sujetado a la autoridad de la Nación, que se alza como su tutora, más allá de la familia y de la escuela, que juntamente con la acción espiritualizante y moralizadora de la Iglesia, formarán al “hombre del futuro”.

La niñez, mirada por el liberalismo como un tiempo de socialización a través de la familia y de la escuela y con derechos propios, pasa a ser interpretada en este período, como una cuestión del Estado nacional atravesada por la política y destinataria de su acción nacionalizante dentro de un nuevo orden internacional en medio de la puja entre las naciones. Bajo esta perspectiva se produce el “pasaje” de la esfera de la pedagogía a la esfera de la política.

(...) comenzaba a ser el Estado y el poder político los que establecían el horizonte de futuro para la población infantil, frente al cual la pedagogía comenzaba a ser un insumo para su fundamentación o concreción. Se produjo, así, un lento pasaje de la pedagogía a la política: los discursos sobre el niño dan testimonio de este cambio. (Carli, S.; 2003: 230)

2.1.3. Cuando “los únicos privilegiados son los niños”

La llegada del peronismo trae una fuerte transformación social haciendo irrumpir una nueva concepción de la niñez y su articulación con la pedagogía y con la política. La niñez

del peronismo se construye principalmente sobre enunciados liberales y nacionalistas. La infancia es identificada con el niño pobre que ya no se define por sus propios derechos sino como por su pertenencia a una nueva Nación. Es ésta el punto de articulación de la educación cuya consecuencia es la politización de todas las prácticas que apuntaran los niños.

El niño, único privilegiado, es sometido a una nueva política que lo concibe como destinatario de la acción social del Estado nacional y escolarizado por una pedagogía politizada, orientada al adoctrinamiento con miras a la lucha por la hegemonía.

El abandono de ciertos privilegios, la políticas de inclusión del niño pobre, el conjunto de acciones más allá de la escuela, la jerarquización de la infancia como destinataria de las políticas de gobierno atentas al presente y al futuro, la vigencia de los derechos del niño, la preocupación de su acceso a una nueva cultura y merecedor de justicia social, fueron la materialización del enunciado “los únicos privilegiados son los niños”. El niño se transformó en un “bien común” custodiado por sus propios derechos y por la “igualdad de oportunidades” de las que el Estado se erige como garante. Este niño, único privilegiado, respondía a un tipo de hombre del futuro, que sin divisiones sociales e ideológicas estuviera formado por la Nación.

Vale destacar que la presencia fuerte de la Iglesia en el ámbito escolar impedía todo tipo de renovación pedagógica a favor de la autonomía del niño. Esta presión, y en consecuencia el debilitamiento del ideario de la escuela nueva por su sesgo laico y renovador, no impidió, sin embargo que se pensara en la actividad del niño, en la contemplación de su individualidad y su inserción social con miras a la formación de un “nuevo sujeto patriótico, moral y nacional” desde sus primeros años en el jardín de infantes (Sandra Carli, 2003). “Hombres prácticos”, “buenos argentinos” y “buenos operarios” para la nueva Argentina. “La formación de la personalidad infantil se ubicaba en un plano convergente con el de la formación de la nacionalidad (...)” (Carli, S.; 2003:281)

Es así como los niños se inscriben en las nuevas políticas públicas lo que remite al fuerte vínculo entre el Estado y el niño dentro de la nueva cultura del peronismo.

Para Eva Perón, la ayuda social al niño tuvo, además de su carácter reparatorio y de redención social, un sentido político instituyente de un nuevo orden cultural y político. Ese niño, pequeño descamisado, cabecita negra, del interior del país, huérfano o paria, iba a ser vanguardia, ciudadano, peronista leal, artífice del futuro.
(Carli, S.; 2003:297)

No obstante la acción prioritaria del Estado la tutela de los adultos, de control y seguimiento, es parte de esta acción doctrinaria de unidad entre política y educación en la

que los maestros y dirigentes ocupan posiciones equivalentes, a la vez que dentro del sistema educativo, el niño ocupaba una posición política.

(...) lo que se produce desde el estado es una interpelación política a niños y jóvenes que puede evaluarse tanto teniendo en cuenta los eventos masivos que los convocan como la nueva orientación político-doctrinaria de la educación, que los concibe como depositarios de una transmisión doctrinaria. (...) Desde esta perspectiva, la interpelación peronista a niños y jóvenes se inscribe claramente en las luchas por la hegemonía. (Carli, S.; 2003:307)

Estos niños, en un futuro serían ciudadanos, reproductores de esa ideología y comprometidos dentro de una nueva cultura política instalada para la posteridad y lanzada hacia la unidad del pueblo. Serían agradecidos a esta patria, que como una madre los cuidó y dignificó. La emoción y el sentimiento fueron resortes importantes en la formación de subjetividades, proceso en el que no se trataba tanto de instruir, sino que se apelaba a una tarea persistente y permanente de formar, inculcar la doctrina y “modelar el alma”.

2.1.4. Hacia un nuevo concepto de ciudadano

Los valores difundidos por el Estado nacional durante décadas estuvieron basados en los de las clases dirigentes. Ante el intenso proceso inmigratorio desarrollado desde los finales del siglo XIX, se requería de una acción compensatoria desde el Estado que permitiera sostener las tradiciones y los valores de la cultura nacional para neutralizar las formas de vida de los inmigrantes y de los indígenas.

Los pobladores que llegaban al país eran campesinos y artesanos provenientes de la vida pobre y conflictiva de sus países de origen. El sistema educativo argentino fue el que permitió llevar a cabo esta reforma social y cultural de la sociedad pretendiendo formar personas medianamente cualificadas, políticamente dóciles y buenos trabajadores. La “educación patriótica” permitiría homogeneizar mentalidades y crear el sentido de pertenencia a esta sociedad imponiendo los mitos nacionales. Esta estrategia fue continuada por el peronismo para ser útil a sus propios objetivos, formando a la población dentro de los principios de la doctrina justicialista en el proceso de democratización social.

La ciudadanía había sido ejercida hasta ahora por una elite dirigente, que era la que “sabía y podía” atender los asuntos de la vida política porque tenía la capacidad para hacerlo, contrariamente a la masa no ilustrada que lo único que tenía a su alcance era obedecer y someterse a la autoridad de aquélla.

Ya desde el siglo XIX el proyecto de construcción de la identidad nacional a través del que el pueblo se constituirá dentro de un nuevo orden, hace pie en la escuela en donde

encuentra su eje más sólido. La “instrucción pública” o la “educación popular” es el medio para que el pueblo acceda a la ciudadanía política, con miras a la adquisición de los derechos políticos de la mano del derecho a la educación por el cual ésta dejaría de ser un privilegio para unos pocos para expandirse a todo el cuerpo social. La tarea de la educación será formar al ciudadano en la convivencia social con los otros ciudadanos. De este modo el pueblo deberá ser educado en los conocimientos útiles para su desarrollo siendo responsable de sus propias acciones. En definitiva, “la educación popular” se propone, teóricamente, preparar al pueblo para ser soberano y activo en la participación política. En realidad, éstas eran expresiones de derecho pero no de hecho, de ahí la asimetría que presentaba el proyecto de Sarmiento al respecto. “Educar al soberano” implicaba una contradicción que marcaría a la instrucción pública y a la ciudadanía republicana: la desigualdad.

Sarmiento mantiene una actitud ambivalente ante la presión de los desfavorecidos en una sociedad desigual: la educación republicana aspira a mejorar las condiciones de vida de las clases pobres, pero a la vez considera peligroso que estos sectores actúen como personajes autónomos de la vida nacional. Su proyecto republicano siempre reservará el papel de conductores a los representantes del mérito- las elites ilustradas- comprometidos en la construcción de la nación. (Villavicencio, S.; 2008: 125)

La primera apertura política que amplió el concepto de ciudadanía ocurrió durante el gobierno de Yrigoyen dándole lugar en la vida política a los sectores medios de la población, la conformación de los partidos políticos, su institucionalización y funcionamiento (Miguel Somoza Rdríguez, 2006).

El modelo de ciudadano peronista, casi sinónimo de “pueblo”, significaba la adquisición, reconocimiento y ejercicio de sus derechos así como la participación plena, en tanto su calidad de vida, mejorada notablemente, le aseguraba la posibilidad de proyectar para un futuro, adquirir identidad de clase superando el aislamiento y el individualismo precedentes, dándole la posibilidad de hacer demandas y acuerdos con el poder gobernante y alentando su participación gremial y sindical, a la vez que implicaba un profundo compromiso emocional con la doctrina y su líder.

La educación y formación del ciudadano adquieren una dimensión totalmente nueva: no puede ser concebida como una cualidad más o menos natural producto de las circunstancias familiares o sociales de nacimiento; el ciudadano debe capacitarse, formarse y educarse para poder desempeñar su acción con provecho y eficacia. (Somoza Rodríguez, M.; 2006:334).

Este proceso implicó una “homogeneización forzada” en la que el sistema educativo se expandió cuantitativamente permitiendo a la población su alfabetización y la adquisición de las habilidades básicas que requería la Argentina de esos tiempos como país agroexportador. Sin embargo los contenidos no se modificaron demasiado, pero incluyeron el concepto de ciudadano que era algo más que la pertenencia a la tierra y a la Nación. Se trataba de “ciudadanía plena” lo que implicaba transformar a quienes pertenecían a los sectores más desfavorecidos, en sujetos capaces de proyectar y relacionarse. El “pueblo” adquiere el lugar de una categoría inclusiva relevante permitiendo el acceso al bienestar de la clase trabajadora a través de derechos sociales y políticos, hasta el momento denegados y otorgados durante el peronismo bajo la acción del Estado (Miguel Somoza Rodríguez, 2006).

Este concepto de ciudadano va de la mano con profundos cambios en la Constitución Nacional y transformaciones curriculares ya que, el sistema educativo era uno de los recursos más fuertes que tenía el gobierno para ir modelando y gestando las nuevas subjetividades, lo que le valió durísimas críticas.

El peronismo pretendió dar lugar a sujetos movilizados, con conciencia de clase, en uso de sus derechos políticos, económicos y sociales disciplinados y organizados bajo la figura del líder. Además, requería de sujetos alfabetizados con ciertas habilidades, capacidad organizativa y disciplinamiento y que se identificaran y adhirieran a los valores del peronismo para ser divulgadores de su doctrina.

Esta nueva subjetividad que había que conformar, implicaba un proceso de re-educación para lo cuál el peronismo se valió fundamentalmente del sistema educativo provocando su expansión cuantitativa y cualitativa: la mayor alfabetización, la creación de escuelas de los diversos niveles y el acceso de los jóvenes de clase trabajadora a niveles educativos más altos.

Pero si el plan del peronismo podría dar lugar a un proyecto democratizador, también debe tenerse presente el control y la vigilancia como recursos para su accionar. Es cierto que como consecuencia de estos dispositivos se generaron acciones represivas tales como: la obligatoriedad de afiliarse al partido para poder ocupar cargos públicos, la declaración de la doctrina peronista como doctrina nacional, la delación a quienes no fueran partidarios del régimen, los “jefes de manzana” encargados de la vigilancia en los barrios. En definitiva, el peronismo llevó a cabo una doble acción: la formación de nuevos ciudadanos en un proceso de democratización social en busca del consenso y la inclusión, y por el otro, la acción de control, vigilancia y coerción para poder sostener su propio proyecto.

2.2. Adoctrinamiento, educación y nuevos sujetos durante el peronismo

Ya en el poder, a partir de 1946, el peronismo pretendió instalar un nuevo modelo de sociedad modificando la vida, la manera de sentir, actuar y pensar de los argentinos, valiéndose de una reforma social y cultural a través del mejoramiento de las condiciones de vida de los sectores más desfavorecidos. De esta forma se propuso dar una nueva identidad a los sujetos sociales apoyada en nuevas relaciones de poder, produciendo una verdadera transformación social.

2.2.1. El “adoctrinamiento”: entre la democratización y el autoritarismo

Mariano Plotkin (1993) considera que el peronismo es una etapa de ruptura en la historia escolar argentina, transformando el sistema educativo en un espacio de adoctrinamiento político y creando una mística peronista. De este modo intentó reemplazar la tradición liberal por las ideas partidarias, a la vez que desplazó al catolicismo del espacio simbólico social. Durante este período, la educación, en especial el nivel primario, habría sufrido un cambio que alteró la naturaleza de sus funciones transformando la escuela en una agencia de adoctrinamiento partidario.

El mismo autor analiza tres períodos por los que transitó la educación durante el peronismo. El primero de ellos, tendiente a la “democratización”, a través de la figura de Belisario Gache Pirán cuya intencionalidad estaba puesta en la expansión cuantitativa del nivel primario. Se incluyó la educación católica en el *currículum*, continuó el control de la universidad que ya había sido iniciado durante el gobierno militar anterior eliminando la autonomía universitaria y el gobierno tripartito, se centralizó el sistema educativo mediante la creación del Ministerio de Educación y se desarrolló la enseñanza técnica que, según el autor, tendía al disciplinamiento de la clase obrera.

En una segunda etapa en la que Oscar Ivanissevich estaba al frente del Ministerio de educación, la enseñanza enfatizó los sentimientos más que el aprendizaje, educar “buenos” alumnos y no “sabios”, inculcando valores “universales y trascendentes” como lo expresara el propio Ministro, así como virtudes católicas sostenidas por la tradición nacional. Niños respetuosos, que amen a Dios y a la patria, educados en las normas de urbanidad acerca de la pulcritud, de los modales y de las formas de caballerosidad en los varones y de feminidad en las niñas. Respecto a las celebraciones escolares, considera Plotkin que se había montado una *mise en scene* como no había ocurrido en el país.

Las celebraciones patrióticas se llevaban a cabo en escenarios de gran dramatismo en los cuáles se podían ver a miles de alumnos marchando de noche hombro con hombro con soldados y trabajadores a la luz de antorchas a efectos de

simbolizar la unidad del pueblo argentino. Cada año el Ministerio publicaba un calendario de festividades estipulando prolijamente cómo cada una de ellas (de acuerdo a su jerarquía) debía ser celebrada. (Plotkin, M.; 1993: 159)

A partir de Ivanissevich se notaba la intención de “peronizar” al nacionalismo y al catolicismo siendo el sistema educativo la herramienta para tal fin. Sin embargo, el mismo Plotkin reconoce la acción modernizadora ejercida por aquél, produciendo reformas que sobrevivieron a la caída del '55, siendo éste un ejemplo de la tensión entre la modernización y el tradicionalismo que permeaba el discurso y las políticas peronistas.

Finalmente, con Méndez de San Martín como Ministro de Educación desde 1950, se manifestó más abiertamente la intención de adoctrinamiento de la juventud a través de la escuela transformada, según Plotkin, en un importante engranaje de la maquinaria de propaganda.

Hacia 1950, sin embargo, el régimen peronista se hallaba embarcado en una dinámica de autoglorificación que requería el monopolio por parte del gobierno del espacio simbólico social. Perón gradualmente redefinió los elementos componentes del patrón ideológico establecido en 1943 a los efectos de ajustarlo a los vagos dictados de la “doctrina”. De esta manera, en el discurso oficial, la idea de lealtad a la nación fue transformada en lealtad al Estado, y gradualmente en lealtad al peronismo y a Perón como encarnación de la idea de Estado-Nación. (Plotkin, M.; 1993: 165)

Siguiendo al mismo autor, el adoctrinamiento ejercido por el régimen, sobre todo el que fuera dirigido a los jóvenes, a través del que intentaba perpetuarse en el poder, era una parte fundamental de la producción de consenso que pretendía Perón para el logro de la “unidad espiritual”. Redefinió conceptos ya vigentes para hacerlos encajar dentro de la doctrina, como por ejemplo el concepto de “nacionalismo” como lealtad al Estado y luego hacia el Estado encarnado en Perón y el peronismo.

Sin embargo, Plotkin considera que las novedades en la educación fueron mucho más allá de la instancia de manipulación, introduciendo cambios que se sostuvieron hasta mucho después de la caída del gobierno. Reconoce la acción educativa del peronismo en su extraordinaria expansión así como el acceso de nuevos grupos sociales antes excluidos. No obstante que el Estado se muestra como protagonista esencial en el tejido social y aparecen contenidos expresados en los textos de lectura en los que se visibilizan los sindicatos, el trabajo obrero, el progreso técnico e industrial mostrando una sociedad más realista que durante el preperonismo, señala Plotkin, que la doctrina presentaba una cierta ambigüedad, en tanto Perón no se desprendió totalmente del discurso liberal. Sin embargo,

él mismo considera que es innegable la acción democratizadora de Perón, no solamente a través de la acción educativa sino a través de políticas sociales de inclusión de sectores que hasta su llegada habían sido permanentemente excluidos, tornándose éstos en cambios significativos en la dinámica social de la Argentina.

Miguel Somoza Rodríguez (2006), ya acomodándose dentro de su simpatía con el peronismo y desde una visión más integradora de la acción política y social del régimen, considera sus características autoritarias, como otros que hubieron en Argentina, pero con la particularidad de que con su autoritarismo se mezclaron elementos democratizadores que cristalizaron en aumento de salarios y mejor calidad de vida para los trabajadores, dignidad laboral, justicia social, acceso a bienes simbólicos y culturales que hasta ahora les habían sido negados, a través de un proceso de inclusión social de los postergados. La movilización política de obreros, peones de campo, empleados de sectores de bienes y servicios y su reconocimiento como protagonistas del sistema social, fue vista por las elites sociales, que hasta el momento eran fuertes grupos de poder, como un extrañamiento que posteriormente se transformó en una reacción de fuerte oposición al movimiento peronista.

Según Miguel Somoza Rodríguez, el sujeto peronista no era un sometido a ciegas a la irracionalidad y sin conciencia, sino que su adhesión surgía del convencimiento de que el proyecto peronista era lo mejor que podía ofrecérsele para superar su postergación y exclusión social, a las que venía sometido históricamente. No era un inmaduro sometido a la manipulación del régimen, sino que se integraba como sujeto a una sociedad armónica y organizada en la que tenían lugar reclamos, acuerdos y negociaciones entre los trabajadores y sus empleadores bajo el arbitraje del Estado.

Pero este proceso de inclusión tenía su contracara en el adoctrinamiento autoritario que, a través de los medios estatales y públicos, ejercía el poder gobernante. Pero, sin acordar con la crítica que se le hace al peronismo de “manipulación de conciencias”, Somoza Rodríguez considera que se trata de un “sistema masivo de resocialización y subjetivación”. “La combinación particular de autoritarismo político y democracia social es lo que le da al peronismo su propia identidad como movimiento y régimen político, sin que por ello sea ni excepcional ni exclusivo ni inaudito.” (Somoza Rodríguez, M.; 2006: 310)

Este adoctrinamiento fue ejercido fuertemente desde el sistema educativo: imágenes en los libros de texto, lecturas que alentaban el culto a Perón y a Eva, la presencia obligada de sus fotos en los libros de lectura, la inclusión de la “Marcha peronista” en el repertorio escolar, la permanente alusión a las figuras de Perón y Eva en los contenidos de la historia argentina, la difusión acerca de la acción desarrollada por el gobierno, entre otros, dan cuenta de este proceso.

Destaca Somoza Rodríguez que la formación escolar, antes del peronismo, también estaba teñida de adoctrinamiento, pero ocurre que en ese tiempo se trataba de difundir

ideologías generales que imponían los grupos de poder que hacían de marco conceptual al desarrollo institucional y estatal, pero no eran políticas partidarias, por lo que la difusión de éstas durante el peronismo encolerizaba fuertemente a la oposición. Ocurre también que en los gobiernos precedentes no se pretendía poner en marcha un cambio social, político y económico que implicara una fuerte transformación social, sino que simplemente consistía en una política continuista del modelo liberal tradicional, ya vigente desde épocas anteriores, por lo que era cuestión de sostener una ideología que era “natural” en el mundo simbólico social.

(...) la transmisión de dogmas y el adoctrinamiento ideológico fueron acciones encomendadas tempranamente al sistema educativo argentino, por lo que, a este respecto, el peronismo no hizo mucho más que no se hubiera hecho ya antes (...)
(...) Es claro que el sistema educativo peronista fue autoritario, dogmático e instrumento de socialización política, pero los peronistas no fueron en esto ni originales ni demasiado creativos.” (Somoza Rodríguez, M.; 2006:30-31)

Vale señalar que el concepto de “adoctrinamiento” no tenía en esos tiempos la connotación negativa que tiene actualmente (lavado de cerebro o despersonalización); era un accionar válido respaldado por el prestigio de quienes lo llevaban a cabo.

(...) el valor y el significado social de “doctrina”, “adoctrinar” y adoctrinamiento” eran diferentes en el mundo de mediados del siglo XX que en el de principios del XXI: en el primero constituía un procedimiento relativamente legitimado, rodeado de respetabilidad y desempeñado por individuos de prestigio o, por lo menos, de relevancia política; en el segundo, constituye una actividad más bien espúrea, asociada al sometimiento o la dominación de las personas, e incluso con matices casi delictivos, como en el caso de algunas sectas. (Somoza Rodríguez, M.; 2006: 101)

Actualmente, “adoctrinar” es lo opuesto a “educar”, pero en esos tiempos ambos términos eran casi sinónimos: en la escuela y en la iglesia existía este procedimiento, por lo que Perón no innovó en este sentido, solamente le dio gran relevancia a esa tarea de difundir como no se había dado hasta ese momento.

No obstante, Perón establecía la diferencia entre “enseñar” y “adoctrinar”. La doctrina se inculca, va dirigida al “alma de los hombres”, se siente, no se enseña, se predica. Esto implica convicción, de modo que no es resultado de imposición sino que resulta de la adhesión de los sujetos. La doctrina es un “corpus de saberes constitutivo de la identidad del sujeto, no meros conocimientos exteriores (...)” Somoza Rodríguez, M; 2006:103).

El adoctrinamiento muestra semejanza con la convicción propia de la fe religiosa y su forma de predicación. No obstante, el adoctrinado debía ser una persona con capacidad de pensar y adherir a la doctrina libremente, que se traducía en el modo de sentir y de actuar.

Este trayecto de transformación necesitaba de tiempo para poder desarrollarse y obtener resultados, por esta razón es que no sólo el adulto era el objeto de adoctrinamiento, sino y sobre todo los niños y jóvenes. No obstante gestó un sujeto centro y muchos sujetos a su alrededor, en cuya dicotomía se albergaba el líder y los ciudadanos; líder que se constituía como “educador”, “padre de la patria” y “sacerdote”, por sus cualidades de persuasión, sacrificio por una causa y prédica, respectivamente.

En este contexto las relaciones educativas se constituyeron como componentes de la política, de ahí la politización de la educación para conseguir un nuevo ciudadano y una nueva sociedad.

(...) podremos concluir en que nuevos tipos de relaciones sociales y políticas fueron promovidas por el populismo nacionalista, e instrumentalizadas para configurar un nuevo tipo de ciudadano y un nuevo tipo de consenso y hegemonía. Un resultado parcial de ello fue la proyección de una imagen paradigmática de líder político que perduró durante décadas en el imaginario social argentino. (Somoza Rodríguez, M.; 2006:106)

2.2.2. La “educación patriótica” un antecedente de adoctrinamiento

Carlos Escudé (1990) considera, contrariamente a Plotkin, que la transmisión de dogmas y de adoctrinamiento ya se había iniciado a través del plan de “educación patriótica” de Ramos Mejía, quien fuera Presidente del Consejo Nacional de Educación en 1908. Dicho proyecto se desarrolló como un proceso de ingeniería cultural que se alejó de los postulados del liberalismo que había signado al sistema educativo de la mano de Sarmiento. Sepultó el espíritu de la Ley 1420 (1884) que guió a la educación con miras al progreso, perdiendo de este modo su carácter liberal y desarrollista en el que se había establecido una relación directa entre educación y economía. Alejándose del liberalismo sarmientino impuso un modelo que subordinó el individuo al Estado, inculcando normas indiscutibles quedando solamente las formas vacías de contenido de la civilización europea. Dicho proyecto se acercó al nacionalismo autoritario y dogmático, imbuido de patriotismo y militarismo. Su acción manipuladora de conciencias predicó valores morales incuestionables, logrando el lavado de cerebros que concluiría con lo que él llamó la construcción del *homo patrioticus*.

Según Escudé la “educación patriótica” fue fruto del susto de una clase dirigente que vio perder a la sociedad su unidad a causa de la inmigración que ella misma había alentado.

Este proyecto buscaba “adoctrinar, uniformar mentalidades, difundir mitos nacionales recién inventados y crear una nación (artificial) a partir de un Estado que fue un accidente histórico-político.” (Escudé; C.; 1990:2)

Sin embargo, observa el autor que la función nacionalizante de la escuela estaba presente, previamente a la llegada de Ramos Mejía. En 1900 el Reglamento para Escuelas Primarias publicado en el Monitor establece en su artículo 22 que “(...) los cantos escolares, morales y patrióticos son obligatorios para todas las escuelas” y en su artículo 27 señala que: “En los tres días que preceden a las fiestas cívicas se destinará una hora diaria a lecturas, recitaciones y cantos patrióticos (...). (Escudé, C.; 1990: 4).

No obstante sobre principios del siglo XX “comienza a darse un tira y afloje entre los verdaderos liberales, quienes tendían a darse por satisfechos con el contenido nacionalizante ya incorporado a la enseñanza primaria, y los nacionalistas que bregaban por incrementar ese contenido. (Escudé, C.; 1990: 5).

En los años previos a la instalación de la “educación patriótica” no hay “un lenguaje grandilocuente ni susto cultural ni paranoia de tipo alguno, sino tan solo una sana inquietud por la autenticidad en el contenido de la enseñanza y por su adecuación a fines prácticos” (Escudé, C.; 1990: 9). Los conceptos patrióticos, dentro del discurso liberal presentaban un Estado que servía y protegía al individuo quien era soberano. A partir del discurso de la “educación patriótica” el individuo se justificará en tanto “sirva a la patria”. Según el mismo autor, ya un año antes del “experimento extremista” de Ramos Mejía, la escuela se había tornado en una instancia de unificación con una fuerte consigna integralista, antipluralista y antiliberal.

La “educación patriótica” asignó a la música un lugar destacado dentro del adoctrinamiento con el objeto de despertar emociones que: “por su carácter de poética vaguedad y de intenso emotismo, puede ampliamente desempeñar”. (Corretjer, L., en el *Monitor*, 31 de julio de 1911, pág.128). El maestro era parte importante de este proyecto porque disponía de los recursos para despertar los sentimientos patrióticos:

La obra del maestro, en la escuela primaria, consiste, pues, en cultivar y robustecer tal sentimiento (amar a la patria) por todos los medios a su alcance. Estos medios están en el lenguaje, en la poesía nacional, en el dibujo, en la geografía, en la música patriótica (...) (Bavio, E.; en el *Monitor*, 31 de marzo de 1910, pág.712-713).

Según Escudé no había, a través de esta acción nacionalizante, la intención de desarrollar las virtudes cívicas sino solamente de provocar emociones artificiales y fingidas. El patriotismo se reducía a la expresión de sentimientos exaltados. No era otra cosa más que una pueril declamación que nada tenía que ver con las virtudes cívicas, ni con las

virtudes del ciudadano, sino que era una retórica obsecuente por la que se les enseñaba a los argentinos a autoadmirarse.

Para este autor, la “educación patriótica” era esencialmente antipluralista, con miras a una patria homogénea en la que no hay lugar para el disenso ni la diversidad, que eran indeseables, condenables y hasta reprimibles. Todo el proyecto desarrolla una concepción estática de la nacionalidad que buscaba cristalizar en formas definitivas. Escudé cita a Enrique Banchs (1909) quien es un cuestionador de los postulados de esta acción nacionalizante y lo hace en referencia a las canciones patrias:

¿Cuáles son los pensamientos de las canciones escolares argentinas? La mayoría son patrióticas. El patriotismo es una cosa buena porque es un ideal para el mayor número de las gentes. Pero tiene, como el carbón, diferentes formas. En nuestras canciones predomina el patriotismo hinchado y falso de los diarios parroquiales. Ha pasado la frontera que separa lo sublime de lo ridículo (...). La alevosa puntería patriótica-literaria que engendra esas canciones se decide comúnmente por San Martín y Belgrano (...) Se les impone, pues, una bonita lección de falsedad al presentarles a esos agentes de la Independencia con perfiles inusitadamente colosales, magnos hasta la insensatez.(...)

La canción escolar actual en lo que significa parte principal de la enseñanza tiende, como flecha al hito, a concretar en el ánimo de los niños la idea de que ser argentino es un privilegio excepcional, una ejecutoria de nobleza (...). (Banchs, E; en el Monitor, 31 de julio de 1909; pág.29)

Finalmente, llegados a este punto, vale señalar que Escudé considera que el peronismo no fue un innovador en este aspecto, sino que no fue más que la culminación del proceso de “educación patriótica” y no una ruptura respecto a los proyectos de los gobiernos precedentes como lo señalara Plotkin.

2.2.3. Los cambios en el sistema educativo nacional durante el peronismo

Cuando el peronismo irrumpe en el poder, tuvo que vérselas con una clase trabajadora que vivía en duras situaciones de pobreza y en donde ya eran insuficientes los recursos educativos con que se contaba. Se requería una transformación en la economía que permitiera un cambio significativo en la situación social y una estructuración fuerte y articulada en el sistema educativo. El peronismo intentó responder a estas demandas. Este modelo rompe algunos aspectos de modelos anteriores dado que de ahora en más los sujetos pedagógicos son considerados en relación a su origen social y su condición de obreros. De esta forma el nuevo currículo contemplaba al sujeto más allá que como mano de obra, siendo concebido en su dimensión política y cultural.

Leyes diversas y decretos dieron marco jurídico a la reforma educativa peronista. La construcción de edificios, el desarrollo cuantitativo de todos los niveles educativos desde el jardín de infantes a la universidad, escuelas de adultos, rurales, domiciliarias y hospitalarias, hogares escuela, así como la mejora de las condiciones de vida escolares: materiales, alimentación, salud, becas, recreación, deportes, fueron algunas de las más importantes conquistas de esta etapa. Los salarios docentes, las mejoras de las condiciones de trabajo, las bonificaciones acompañaron la reforma.

La Constitución de 1949 en la que se explicitan los derechos a la educación y a la cultura y el Segundo Plan Quinquenal, fueron las herramientas que sustentaron la reforma del sistema educativo concretándose a través de la creación de nuevas escuelas y la financiación de la educación así como por la enunciación de fines, objetivos y contenidos, planes, programas de estudio y libros de texto. La accesibilidad y la extensión del sistema, la permanencia de los más postergados con la ayuda de becas y subsidios, el cuidado de la salud y la protección del patrimonio cultural, natural e histórico, fueron conquistas irreprochables logradas a través del plan.

El objetivo principal de la educación era la formación integral, tanto moral como intelectual y física de la ciudadanía, sobre la base de los fundamentos de la doctrina nacional peronista. Ésta era de aprendizaje obligatorio para docentes, personal administrativo y fuerzas armadas. Sus fundamentos no podían cuestionarse, dado que no había lugar para el disenso y existía el peligro de sanciones judiciales, administrativas o bien morales.

Muy de a poco los saberes prácticos iban adquiriendo un lugar, juntamente con lo que se conoció como la expansión de los “saberes del pobre”- según Beatriz Sarlo-, a través de academias, universidades populares, asociaciones y bibliotecas barriales. En todos estos casos, el acercamiento a estos contenidos estaba ligado a la ilusión de ascenso social y económico de los sectores más relegados.

Es significativa la forma en que se instala en la discusión curricular la necesidad de articulación de lo pedagógico con lo laboral, siendo ésta una cuestión nueva en el campo educativo que planteó el peronismo. Despuntaba así la contradicción entre el “saber decir” de la formación positivista normalista y el “saber hacer” que se perfilaba en los ideales educativos del peronismo.

2.2.4. La reforma de los planes de estudio

La reforma de los planes de estudio fue hecha en forma paulatina a lo largo del período, fragmentada en dos etapas. Desde 1947 a 1952 y posteriormente, desde fines de 1952 con motivo del Segundo Plan Quinquenal.

Los temas básicos para el *curriculum* escolar se repiten a través de los años y se mantienen tal como se presentaban en décadas anteriores, pero se establece una relación con episodios o etapas del período peronista. Se agregan otras fechas, tales como: el 1º de mayo, (día del trabajador) y el 17 de octubre (día de la Lealtad Popular); referencias a la obra de Perón tales como la nacionalización de los ferrocarriles, la Declaración de los Derechos de la Ancianidad, del Trabajador, de la Mujer, la obra de la Fundación Eva Perón, el Segundo Plan Quinquenal, entre otras.

Viene al tema considerar algunos de los “Propósitos Formativos” en los que se enuncian los contenidos nacionalistas y patrióticos como ejes de la reforma llevada a cabo:

Infundir respeto a la tradición (1º sup.)

Despertar el respeto por los símbolos (1º sup.)

Formar el sentimiento patriótico mediante la admiración hacia nuestros próceres (1º sup.)

Respetar los símbolos es rendir homenaje a la Patria (2º)

La Bandera de la Patria llevó la libertad a medio continente (2º)

La patria alcanza su soberanía bajo la protección de Dios por la decisión de los próceres (2º) . (Somoza Rodríguez, M.;2006: 158)

Teniendo en cuenta que lo prioritario para este análisis son las áreas humanísticas, se puede decir que los cambios fueron muy pocos respecto a lo que se venía realizando años anteriores. Sin embargo, es destacable la relevancia dada a los temas patrióticos para, después de 1952, encararlos hacia lo patriótico político y posteriormente a lo partidario, siendo estos últimos los que provocaron el rechazo de la oposición. A través del decreto N° 26.944 se ponía el énfasis en la formación de una nueva conciencia nacional, así como en los contenidos morales, patrióticos y doctrinarios para todos los niveles y modalidades del sistema educativo, en el que se advierte, además, la idea de una Nación con un claro destino de grandeza.

Art. 1º La enseñanza pública nacional se propondrá formar el hombre argentino con plena conciencia de su linaje, auténtica visión de los grandes destinos de la nacionalidad y ferviente voluntad histórica para servir a su patria y a la humanidad (...) (Decreto N° 26.944 del 4 de septiembre de 1947 en Somoza Rodríguez, M.; 2006: 111).

Las materias humanísticas se orientaban a través de un plan de estudios para todo el país, hacia la formación de esa conciencia a través de la historia y del conocimiento de la cultura nacional y universal cuya intención era “despertar en el alma del niño los valores más apreciados para la formación de una conciencia argentina”. Es significativa en esta reforma,

la distinción entre materias instrumentales que hacían a la instrucción y materias de formación correspondientes al desenvolvimiento, tales como educación intelectual, física, moral, estética y religiosa.

En cuanto a los contenidos de historia, se observa la intención de relacionar los hechos fundacionales del pasado con el movimiento peronista, que se adjudicaba el mérito de haber propiciado la segunda fundación de la Nación. Los contenidos de los dos primeros grados del primario contemplaban las fechas patrias, los dos siguientes atendían a los grandes hombres que hicieron la historia, en el quinto grado se incorporaban contenidos acerca de hechos generales de la historia destacando su heroicidad, para concluir en el quinto y sexto grados con los hechos históricos de América y universales, respectivamente.

En lo que se refiere a la instrucción cívica, queda clara la intención del desarrollo de la conciencia nacional, el amor a la patria y el culto a los próceres, incluidos Perón y Eva, cuya consecuencia era la admiración y el respeto que se les profesaba, así como la incuestionabilidad de sus figuras.

Este prolongado “culto a la patria” cumplió funciones diversas y complejas en una sociedad de inmigrantes como la Argentina, pero el uso político subliminal era crear habitus de obediencia a las figuras de los “próceres”, ya fueran héroes del pasado o dirigentes políticos del presente. (Somoza Rodríguez, M.;2006: 143)

A la música le cupo un importante lugar que más allá de desarrollar la sensibilidad artística de los alumnos, era el recurso para contribuir a la “formación patriótica” siendo ya oculta o abiertamente, un canal para el “culto a la patria”. Vale observar el repertorio obligatorio de 3º a 6º grados del nivel primario para todas las escuelas dependientes del Consejo Nacional de Educación citado en páginas anteriores.

2.3. Sobre la patria y la identidad nacional

2.3.1. La patria y el patriotismo: ¿continuidad o cambio?

La “educación patriótica” no fue una novedad del peronismo, sino que fue una variante en la continuación de un proyecto comenzado a principio de siglo y mantenido en décadas posteriores, que el peronismo usó en provecho de su acción de adoctrinamiento. Pero es importante destacar la diferencia entre ambos. (Miguel Somoza Rodríguez, 2006).

El “patriotismo” del proyecto de fines del siglo XIX refería a una patria suprahumana por lo que se transformaba en una concepción abstracta, de carácter simbólico y asentada en la desigualdad social. Era un patriotismo geopolítico basado en el territorio, en la defensa de las fronteras, en la expansión territorial y en el espacio geográfico donde el Estado ejerce su poder. El patriotismo peronista pretendía una patria humanizada, donde hubiera bienestar para todos, tendiendo a la inclusión social y a la solidaridad, mediadas por el apoyo del Estado para proteger a los más desfavorecidos. Los conceptos del peronismo estaban avalados por la participación y el ascenso social, por lo que eran mucho más que una simple cuestión retórica. En referencia a la oposición entre ambas concepciones vale considerar que

(...) el peronismo criticará la vacuidad y la abstracción de tales concepciones y las integrará en una idea de patria que reemplazará lo meramente geográfico por lo humano: la patria no sería las montañas y los ríos, sino, principalmente, el bienestar de los hombres y las mujeres que la habitaban.

(Somoza Rodríguez, M.;2006: 161)

Si la patria son los hombres que la integran, ya no hay esencialismo, no hay destino ni providencia sino que la historia, la patria y la Nación, son una construcción de los hombres.

La patria para el peronismo, era asociada a la tradición, materializada en la figura del gaucho. También aparece vinculada a la idea de progreso, resultado de las políticas llevadas a cabo y asimilada a Perón o al peronismo a través del imaginario Estado.

Vale destacar que el colectivo “pueblo” es de mucho peso en la representación de patria. “La introducción del pueblo como elemento definitorio de la patria es un componente crucial en el discurso peronista y, en términos más generales, del discurso populista.” (Plotkin, M.; 2003: 192). Finalmente, el “pueblo” se identifica con los trabajadores y con el ejército, dos pilares del poder de Perón quien consideró que la legitimidad de su régimen se sustentaba en el apoyo unánime del pueblo. Muy a su pesar no pudo crear un consenso a su alrededor que aglutinara a los diversos sectores sociales ni pudo lograr la deseada “unidad espiritual”; fue creando una serie de mitos y símbolos con miras a dar lugar a un nuevo imaginario político

alrededor de las figuras de Perón y Eva, al tiempo que no cejaba en su intento de integrar a su maquinaria nuevos sectores sociales.

La ilusión de unanimidad estaba basada en una redefinición de la categoría “pueblo” que ahora incluía a aquellos que apoyaban al peronismo, mientras que aquellos que no lo hacían pasaban a formar parte del “antipueblo” o la “antipatria” y por lo tanto quedaban excluidos de participar como actores legítimos en la arena política. Gradualmente, el peronismo fue monopolizando el espacio simbólico público deslegitimizando cualquier sistema simbólico alternativo. (Plotkin, M.; 1993:300)

La politización del currículo, no establece la distancia entre el sistema educativo y la política partidaria. El discurso político se integra a los enunciados curriculares. La persistencia de la “educación patriótica” se evidencia en celebraciones, rituales y conmemoraciones que se sostienen en este período. En relación a la actividad del maestro se aseveraba que éste

(...) habrá de tener presentes las disposiciones del calendario escolar y esto, muy especialmente en los grados inferiores y medios, con el objeto de que la elaboración de los motivos de trabajo, coincida con las celebraciones que llamaríamos de primera categoría. Tiene importancia que la Revolución de Mayo, la Independencia, Belgrano y la Bandera, San Martín, Día de la Raza, Día de la Lealtad, se evoquen también en el trabajo del aula (...) (Somoza Rodríguez, M.;2006: 167)

Como puede observarse, los contenidos patrióticos no desaparecieron, pero tomaron un nuevo enfoque al ser incorporados la exaltación al gobierno, a sus obras y a su acción política.

A partir de 1952, con la politización de la pedagogía, los contenidos se politizaron propiciando el culto a ambas figuras cuya obra era la continuación de los próceres fundadores de la patria, a quienes se les debían los hitos que marcaron la independencia política en 1810 y 1816. Perón aparece como el fundador de la “Nueva Argentina” y el héroe de la independencia económica como resultado de su acción de gobierno.

Durante el peronismo, las clases populares se vieron incluidas en los libros escolares en los que estaba guardado “el saber sabio de la escuela”. Éstos comenzaron a referirse a obreros, mucamas, gente humilde, barrios pobres, casas sencillas, obreras de fábricas. Las lecturas evidenciaban una clara manipulación ideológica a través de sus contenidos y expresiones de agradecimiento al gobierno que exacerbaban la propaganda sobre los educandos.

2.3.2. Acerca de la identidad nacional: Nación y nacionalismo

Nación es una categoría propia de la modernidad que irrumpe en Europa occidental y en América a fines del siglo XVIII, constituyéndose en el único marco posible para el desarrollo económico y social de una comunidad y base para el crecimiento. Así considerada, tiene su propia dinámica y es una “cosa externa” que no logra captar el dinamismo y el carácter cambiante de las naciones, enfrentándose a las concepciones nacionalistas que interpretan a la Nación como un texto que debe ser leído y narrado, como un discurso histórico que debe deconstruirse para poderlo aprehender en su totalidad.

Ya en la primera mitad del siglo XX, el imperativo moderno de una conciencia de todos y más allá de los tiempos y del lugar, cede paso al de una Nación asentada en su historia, en su tradición y en sus circunstancias. Así es como el hombre universal es reemplazado por el hombre de la diversidad, recuperando su pasado, sus valores, creencias y cultura.

Anthony Smith (2006) hace referencia a la condición imaginaria de lo nacional y al carácter simbólico de los instrumentos nacionalistas, que ponen a la luz los juegos de poder y manipulación del nacionalismo que “implican la creación de una ideología-cultura de comunidad, a través de una serie de símbolos y mitos emotivos, transmitidos en forma impresa y por los medios de comunicación”. (Smith, A.;2000: 187). De esta forma la Nación es el resultado de una creación a través de medios institucionales y culturales, como el servicio militar o la educación pública, que van creando una serie de representaciones simbólicas provistas por la cultura que impregna la vida social, que a pesar de la heterogeneidad étnica y social, da lugar a la unidad llamada Nación. En pos de lograr la unidad que integre la heterogeneidad de la población se van creando ficciones, historias, mitos y rituales que van consolidando la identidad nacional.

Construir la nación es más una cuestión de diseminar representaciones simbólicas que de forjar instituciones culturales o redes sociales. Aprehendemos los significados de la nación a través de las imágenes que proyecta, los símbolos que usa y las ficciones que evoca en novelas, obras de teatro, poemas, óperas, baladas, panfletos y periódicos (...). Es en estas creaciones simbólicas y artísticas donde podemos discernir los rasgos de la nación. (Smith, A.; 2000: 190)

2.3.3. Nación y escuela

El modelo liberal tradicional proveniente de las elites que gobernaron el país desde fines del siglo XIX, arraigó fuertemente en el sistema educativo hasta la llegada del peronismo que intentó cambios sustantivos, algunos de los cuales pudieron llevarse a cabo exitosamente.

El concepto de “Nación cívica” tributario del proyecto político de Sarmiento, muestra fuertes contradicciones respecto a los conceptos de Nación y nacionalismo que se vienen analizando en páginas anteriores, por lo universalista y ahistórico, por su negación del pasado al que prefiere ignorar, por su mirada puesta en el horizonte de la cultura europea, así como por su falta de dinamismo y su negación a la integración social de nativos e inmigrantes, a quienes esta visión resumía como populacho. Es importante su contemplación en este trabajo dado que fue un concepto relevante en la organización del sistema educativo argentino en las últimas décadas del siglo XIX.

La Nación cívica (Susana Villavicencio, 2008) se presenta aliada al concepto de “ciudadano”. Ciudadano y nacionalidad forman parte del pensamiento republicano en el que echa raíces el sistema educativo argentino. Sin embargo, república, nacionalidad y ciudadanía son conceptos que no presentan un sentido unívoco sino que en ellos convergen ideas, representaciones y creencias controvertidas entre sí, juntamente con las connotaciones políticas que los atraviesan.

El concepto de ciudadano excluye a todo aquel que sea obstáculo para la constitución del orden político idealizado a fines del siglo XIX, para el que las figuras de Sarmiento y de Alberdi resultan emblemáticas. Este orden, de carácter universalista que concibe un ciudadano como sujeto político abstracto, se enfrenta con un pueblo al que no reconoce más que como masa ignorante o multitud desorbitada, por lo que el pueblo real se distanciaba de ese ideal de pueblo.

La negación del pasado reclama una cultura y una lengua a la altura de los tiempos “civilizados” para romper definitivamente con los vestigios del período colonial, con el objetivo de incluirse en la nueva etapa de evolución de la humanidad. La Nación requería entonces de sujetos políticos autónomos que no existían en el “bárbaro” suelo de estas regiones.

(...) la nación no podía tener su base en las instituciones y los hábitos ligados al pasado que se pretendía dejar atrás, ni podía tener la lengua o la cultura nativa enraizadas en una naturaleza que impedía, en su mirada, el proceso civilizador, ni tampoco podía fundarla en la referencia a los actos heroicos de una raza originaria.
(Villavicencio, S.;2008: 27)

No habiendo un pasado a recuperar, ni una cultura producto de la construcción histórica y negando al nativo de estas tierras, esta visión transitaba por un vacío histórico ante el que no era posible otra cosa más que un nuevo orden que rompiera con la tradición, para construir un país desde su origen.

Si algo caracteriza los proyectos de esta generación es el intento de construir el orden político a partir de la negación de lo existente. Entonces, si había que reponer un orden político en el vacío dejado por el colonizador, también había que implantar los ciudadanos que ese régimen reclamaba como su base social, sujetos políticos autónomos, inexistentes en el desolado paisaje de la naturaleza americana. (Villavicencio, S.;2008: 28)

Este proyecto argentino de construcción de la Nación cívica tenía su mirada puesta en la inmigración, la institucionalización y la educación como los pilares sobre los que se podría llevar adelante la organización de una Nación acorde a los requerimientos de los tiempos, por lo que tuvo fuerte repercusión en la escuela argentina.

Según Martha Amuchástegui (2003), la heterogeneidad de la sociedad argentina desde el siglo XIX como consecuencia de la inmigración, presentaba un escenario en el que la identidad nacional se veía amenazada por la diversidad de lenguas, la presencia de diferentes habilidades, las diversas posturas políticas y costumbres. Esta diversidad cultural daba como resultado un mosaico caracterizado por su dispersión, lo que producía el temor a la disgregación social. La educación se impuso como medio para centralizar, homogeneizar, disciplinar y controlar a la sociedad a la vez que para imponer una identidad nacional prefijada que era el anhelo de la clase dirigente.

Generar un “sentimiento de colectividad”, neutralizar la heterogeneidad social, o cubrirla de un manto homogéneo, y disciplinar al conjunto fue el objetivo buscado, y se apeló, entre otras herramientas, al sistema escolar.

La homogeneidad, uniformidad fue valorada como un objetivo capaz de imponérsele a la diversidad visualizada como atentatoria contra la unidad, la identidad (y el control). Es importante destacar la trascendencia otorgada a este objetivo y observar la lucha que se encara constantemente contra la heterogeneidad. Desde esta perspectiva la imposición de rituales y su repetición permiten dar forma e imagen a un anhelo. (Amuchástegui, M.; 2003:16)

Las acciones disciplinadoras se organizaron imponiendo la autoridad de la Nación por sobre las otras identidades nacionales existentes provenientes del proceso inmigratorio. Pero “la Nación” no era cualquier nación. Se requería de una imagen sólida de la Argentina, que además de consensuada y compartida de manera indiscutible, se cristalizara en un mapa, en un pasado común, en una serie de principios e instituciones jurídicas y en la idea de un futuro de grandeza (Romero, 2004). La Nación, el Estado, la historia, el habitante, el ciudadano, la ley, la comunidad, la raza, fueron conceptos desarrollados por la escuela. Todas estas ideas sustentan el sentido común de los argentinos y como tal, aparecen como naturales, como

saberes olvidados y constituyentes de una ideología no conciente. Casi todas las disciplinas contribuyeron a la construcción de esta percepción. La escuela consigue, a través de sus prácticas, sus normas y los propios docentes, conformar una serie de valores, ideas y actitudes, de lo que es “ser argentino”. El recuerdo del pasado se había conformado con aportes del nacionalismo militar y católico, muy presente en los rituales que acompañaban la conmemoración de las efemérides.

“Llegar a todos” suponía que se borraban las diferencias. Así la escuela unificaba a través de sus prácticas, contenidos y rituales: los guardapolvos blancos, la presencia de los mismos textos escolares, los horarios comunes a todo el país, las celebraciones de las efemérides de la misma manera y en los mismos tiempos, eran la cara visible de la pregonada igualdad. Así es como la escuela se institucionaliza ligada a la identidad nacional y a la Nación y, en consecuencia, son los actos patrios escolares un espacio de importante significación de la construcción de la nacionalidad a través de la escolarización. Dentro de este panorama, la intención de consolidar una identidad dotó de fuerte contenido al significante “patria” concretado en los grandes hechos históricos del pasado, la acción de sus héroes, las instituciones de la república y los símbolos nacionales. Estos contenidos fueron reactualizados y dramatizados en los actos patrios escolares. De este modo los rituales patrióticos se instalaron como un significante que llenaba los espacios vacíos de quienes luchaban por un lugar en la Nación, así como los que ya gozaban de reconocimiento en la vida social.

Sin “raza argentina”, dada la presencia de aborígenes e inmigrantes que dificultaba una visión uniformada de la sociedad, se hace necesario algún fundamento para la argentinidad: el territorio. El territorio se asienta verdaderamente en la atemporalidad: siempre existió y es desde siempre “portador de la argentinidad”. La posición geográfica, el clima, las razas que lo habitan, la forma, las dimensiones y sus localizaciones, se proyectan sobre el destino de la Argentina.

En suma, nuestra imagen de la Argentina debe mucho a la escuela. A la vez la Argentina ocupa un lugar central en la vida escolar. Pero la escuela es una institución compleja, difícilmente reducible a una fórmula única. Los actores de la institución escolar son muchos, y en sus prácticas se manifiestan tantas convergencias como divergencias. Las prácticas escolares que se relacionan con la formación de la imagen de la Argentina son variadas: las clases, las conmemoraciones, el ritual cotidiano, la oración patriótica, la canción Aurora. (Romero, L.A.;2004: 26).

Según Luis Alberto Romero, la historia escolar del siglo XX presenta una visión de continuidad en la que la Nación ya estaba presente en el pasado colonial y se redondea con la imagen de una Nación católica.

Una Nación presentada con una existencia “desde siempre”, por lo tanto anterior al Estado y más allá de la historia. Trascendente y esencial, la tradición ideológica elude todo tipo de conflictos entre los hombres y no permite aprehender la Nación como una construcción histórica. Su esencialidad y naturalismo invisibilizan el importante papel de la acción que ejerce la sociedad y la cultura sobre el territorio y con éste en la construcción de la Nación. Nación es un concepto que se entrecruza con “pueblo”. El pueblo, una categoría entre constitucional y romántica, convive con un Estado unívoco y homogéneo que no es resultado de conflictos sociales ni tampoco de pactos jurídicos, es un actor natural y sin historia, que se complementa con la idea de un Estado que compite en el concierto internacional con otros amenazantes y potencialmente adversarios.

Las amenazas y acechanzas son muchas: cercanas o lejanas, exteriores o interiores. Pero esta manera de entender la nacionalidad lleva fácilmente a unificarla en una sola: una amenaza genérica, un peligro latente, que impide la concreción de nuestro destino de grandeza o que es el responsable de nuestra decadencia. Cuanto mayor es la frustración, más amenazas se perciben. (Romero, L.A.;2004: 209).

Durante el período peronista, pretendiendo la construcción de la identidad nacional, el régimen comenzó a asumir el control del sistema educativo y de otros medios de la cultura. Para dar cumplimiento a este propósito, requiere de una ideología que garantizara un pensamiento homogéneo sin dar lugar a disidencias.

Y es la escuela la que sale al cruce en este intento a través del relato de un pasado heroico, ya legitimado y difundido por las generaciones anteriores, que sin embargo resultaba más convincente que el revisionismo histórico, demasiado conflictivo para el momento. Así es como se sostuvieron los mismos héroes nacionales: San Martín, Belgrano y Sarmiento. Éstos mismos y otros más- Roca, Urquiza, Mitre- completaron el elenco de quienes dieron nombre a los ferrocarriles recientemente nacionalizados, cuya ideología en el salto de los tiempos, no respondería precisamente a la doctrina peronista; sin embargo no fueron objeto de cuestionamientos. Los hechos históricos de la independencia, invasiones inglesas, la muerte de San Martín y Belgrano así como la acción cultural de Sarmiento fueron legitimados en la historia escolar del peronismo.

2.3.4. Identidad nacional y el Proyecto Nacional del peronismo

(...) Podríamos decir con Greenfield, que naciones y nacionalismo se han vuelto indistinguibles y que una empresa que intentara separarlos estaría ejerciendo una violencia interpretativa (...). La idea de nación surge en un entramado discursivo donde el nacionalismo e incluso el Estado son actores insoslayables y determinantes de su misma aparición conceptual. (Fernández Bravo, Á.; 2000:17)

En Argentina, la falta de una tradición indígena y los pocos sobrevivientes a partir de la conquista española, la admiración exagerada a la cultura europea, la escasa densidad demográfica y la política inmigratoria fueron los principales obstáculos que encontró Perón para remodelar la conciencia nacional argentina y la construcción de la identidad nacional.

En junio de 1946, al asumir el cargo presidencial, Perón enarboló tres banderas: soberanía política, independencia económica y justicia social. Esto significó, en primer lugar, el bregar por desligarse de los patrones políticos, ideológicos, sociales y económicos que había impuesto a la Argentina una oligarquía estrecha durante décadas. Una condición *sine qua non* para cumplir estos objetivos era la modelación de una nueva conciencia nacional que garantizara a largo plazo el apoyo de las masas urbanas que conformaron la base del movimiento peronista, más allá del entusiasmo inicial, momentáneo y espontáneo. (Rein, R.; 1998: 85)

El propósito de Perón en los primeros años de su gobierno fue buscar no sólo la independencia política y económica, sino además la independencia cultural. De este modo asentó su estrategia que se basó en tres ejes: el legado hispánico, el catolicismo y la cultura indígena para reemplazar la hegemonía ideológica de la oligarquía ejercida durante décadas, por nuevos valores de carácter nacional que debían ser los del justicialismo.

La búsqueda de una independencia mayor para su país mediante la modernización incluyó el empeño en modelar una nueva conciencia nacional. Durante los primeros años de su régimen buscaba reducir no sólo la dependencia política y económica del país, sino también la dependencia cultural que había caracterizado las relaciones de la Argentina con Gran Bretaña, Francia y los Estados Unidos. Quería liberarse de la orientación cultural hacia Londres y París, típica de las elites intelectuales y oligárquicas. (Rein, R.; 1998: 184)

El Proyecto Nacional del peronismo pretende ser la interpretación de una conciencia, una ideología y una doctrina nacionales, en procura de un camino a seguir definitivamente. En este marco, el ser nacional, la conciencia nacional, la cultura nacional son conceptos

entrelazados y casi intercambiables formando parte del entramado sobre el que echa raíces este Proyecto, en el que se aprecia la búsqueda de una identidad nacional, que, en tanto “se la busca”, se la supone como algo existente y esencial.

La identidad nacional desde esta óptica, se asienta sobre una Nación cuya esencia está marcada por el destino que le ha asignado una territorialidad pródiga, cuya potencialidad se actualiza en un momento histórico en el que se realzan los valores cristianos compartidos por la familia, elemento clave de la nacionalidad.

Este proyecto puede sintetizarse en algunos ejes relevantes tales como:

- Las bases para la concepción de una identidad nacional surgen del mismo seno de la patria.
- El Proyecto Nacional es del pueblo y no de un gobierno ni de minorías intelectuales. La acción política del gobierno se concentra en la atención y defensa del pueblo.
- La justicia social es un concepto immanente al ser nacional asentado en la voluntad del pueblo nacional, social y cristiano.
- El justicialismo es la doctrina en la que se asienta el modelo en el que pretende que cada argentino que ama a su patria se reconozca, desde una “tercera posición”, ni capitalismo ni marxismo, sino basado sobre la autonomía y la identidad nacional.
- Un país dependiente es aquél cuya economía está sujeta a los vaivenes que lo coloquen en situación de desigualdad respecto a los países dominantes.
- Para responder realmente a un modelo argentino es preciso recorrer el camino de la liberación a través de la integración continental y la integración universalista.
- Liberación, significa que la Nación tenga capacidad de decisión propia. No sirve de nada que tenga las formas exteriores pero no su esencia. La Nación no se simula. Existe o no existe.
- Cada país participa de un contexto internacional del que no puede sustraerse, por lo que lo único posible es “unirnos para liberarnos” fortificando los principios de autodeterminación y de no intervención de los pueblos.
- Los medios masivos de comunicación han sido vehículos de penetración cultural, alentando pautas de consumo que no se corresponden con las formas nacionales y atentan contra la identidad nacional.
- El modelo del consumo impuesto por las grandes corporaciones transnacionales, expresado como un poder sin patria, sin nacionalidad, dueños del poder tecnológico será un fracaso en la periferia porque genera más dependencia de los países más poderosos.
- La identidad nacional es resultado de una permanente búsqueda del pueblo que, para lograrla deberá consolidar una auténtica cultura nacional que es el único camino para la consolidación del ser nacional.

- La consolidación de la cultura nacional se ha visto obstaculizada por la importación de culturas ajenas a la historia del pueblo argentino.
- La cultura académica arraigada en la cultura europea se contrapone a la cultura popular que remite a la historia específica de la patria y que será la que permitirá conquistar la definitiva autonomía y grandeza nacional.
- Se ha creado un colonialismo cultural cuyo origen es el elitismo de algunos sectores de la cultura argentina imponiendo modos de “civilización” sustentados en pautas extranjeras extrañas a la patria y al ser nacional.
- La ciencia y la técnica deben responder a los intereses nacionales, favorecer la autodeterminación del país aportando a la solución de sus problemas.
- La comunidad nacional será producto de la integración del hombre argentino en comunión con los valores insoslayables, en cuya esencia está la conexión con su propia tierra, su inserción en un determinado proceso histórico, habitante de su hogar, de la Argentina, de su patria, la que, relacionada con el “habitar”, es cobijo que el hombre instaura como morada en la tierra.
- Hay una esencia de hombre argentino así como hay un destino irreductiblemente propio.
- La familia y la comunidad nacional presentan una doble comunicabilidad por la que la familia absorbe sus valores e ideales. La familia, lejos de ser una entidad aislada, es constitutiva de la Nación y responde a los valores de la ética y moral cristiana.
- Cada ciudadano deberá sentir a la patria como propia, no habiendo diferencia entre sus principios y los alentados por su patria.
- En cuanto a lo económico, el Proyecto se constituye como nacional, social y cristiano y se sustenta en la integración regional y los acuerdos nacionales.
- La función empresarial del Estado será protagónica o complementaria del sector privado. La inversión extranjera deberá ser un complemento y no un factor determinante de desarrollo.
- El Estado definirá su función de fiscalización, control y regulación en el ámbito económico, si una Nación que pierde el control de su economía, pierde su soberanía, por lo que la intervención extranjera no puede interferir en el poder de decisión de la Nación.
- Los trabajadores constituyen uno de los ejes del cambio social, económico y político y se requiere su colaboración y la de sus organizaciones para llevar adelante el Proyecto Nacional.
- Coincide con la Iglesia en cuanto a sus principios esenciales, la concepción del hombre y del mundo, su prédica por la paz y el amor entre los hombres.

- Las fuerzas armadas son el real potencial de la Nación, la defensa de su soberanía contra cualquier tipo de imperialismo y deberán respaldar firmemente el Proyecto Nacional en unión y solidaridad con el pueblo.

Vale agregar, finalmente, que Perón intentó la identificación entre peronismo y Nación, (Raanan Rein 1998) con la intención de unificar a todo el pueblo bajo un pensamiento monolítico, sin fisuras y sin lugar para el disenso. De esta manera la identidad nacional tiene como elemento constitutivo la dimensión ideológica del peronismo, se es argentino si se es peronista.

(...) Perón intentó presentar su ideología como una línea doctrinaria amplia y no una estrecha de tipo partidista, intentando crear así una identidad entre peronismo y Nación. Según decía la única verdad existente era su doctrina (...) No cabe en este esquema ninguna otra concepción ni lugar para posturas divergentes, dado que el peronismo y la nacionalidad son una misma cosa, y quien se opone a una traiciona a la otra. (Rein, R.; 1998:100)

El concepto de Nación, con nuevo significado, se cubre de connotaciones políticas que ponen límites excluyendo a quienes discrepen acerca del pensamiento hegemónico, dejando afuera el comunismo, el laicismo y el positivismo liberal. La Iglesia católica, las fuerzas armadas y el gobierno nacional aparecen como los ejes sobre los que se construye la Nación. La historia argentina, los héroes y los símbolos nacionales se politizan y se insertan en la política partidaria. "(...) los nuevos significantes objetivan lo nacional construyendo fronteras excluyentes fuera de las que se agrupa a quienes no coinciden o se oponen a este nuevo bloque hegemónico". (Amuchástegui, M.; 2003:39)

2.3.5. La dimensión ética del peronismo dentro del Proyecto Nacional

Un aspecto concomitante a la concreción del Proyecto Nacional es la dimensión ética que se presenta fuertemente relacionada con la conciencia nacional:

(...) el Modelo define asimismo una clara dimensión ética que no es otra cosa que un llamado a la autonomía de la conciencia moral (...) en el camino de la consolidación de la comunidad argentina desempeña un papel primordial la propuesta de un esquema de valores morales y espirituales, que confiere al Pueblo la templanza que el futuro de la Nación requiere. (Perón, J.; 1986: 30)

Para el Proyecto Nacional del peronismo la cuestión de los valores resulta un tema recurrente. Estimados como principios que hacen a la esencialidad del hombre, reconoce valores universales que hacen a la esencia del hombre como ser humano, pero hay valores

de orden histórico que hacen a la esencia del hombre argentino. Esencia, destino y valores son una ecuación insoslayable para el peronismo:

Su pertenencia a esta historia y no a otra, su habitar en esta situación y no en otra, su apertura a un destino irreductiblemente propio, hasta para que aquellos principios esenciales que todo hombre atesora se concreten de una manera única e irrepetible configurando la esencia del hombre argentino y conquistando para él un tiempo singular y definitivo en la historia del mundo. (Perón, J.; 1986: 74)

En las páginas dedicadas a los maestros se fija la importancia de los valores sobre los que se construye la educación porque:

(...) en ellos se cifra el ideal educativo. Y tanto más importantes son los valores cuanto que escapan a la fiscalización. (...)

Los valores son elementos imponderables que irán sedimentando lentamente en el alma del educando, sin que el maestro logre conocer cómo y cuándo se produce esa sedimentación, razón por la cual los valores habrán de constituir su preocupación constante y el norte de todos sus esfuerzos. (...) Los valores no se enseñan, los valores no se examinan: *los valores se viven con pasión fervorosa*. El programa los ofrece expresados en máximas cuyo íntimo contenido tiene que penetrar el maestro para hacerlo como el hilo en el que habrá de enhebrar las ideas y los conceptos que se elaboren en el desarrollo de la "unidad" (se refiere a unidades de trabajo). (Cuadernos para el Maestro Argentino N°2; Ministerio de Educación de la Nación; 1953: 17)

Según la doctrina justicialista, la determinación de la autonomía y de la identidad nacional, son el resultado de ideas y valores; la justicia social es un valor entretejido en las entrañas del cristianismo:

La justicia social como immanente al ser nacional conformada por los valores cristianos: "no fuimos comprendidos cuando (...) propugnamos la justicia social como immanente al ser nacional, a pesar de que la justicia social está en la base de la doctrina cristiana que surgió en el mundo hace 2000 años. (Perón, J.; 1986:24)

El peronismo contempla la necesidad de que se armonicen los valores espirituales y materiales y los derechos del individuo con los de la sociedad:

"Nuestra filosofía justicialista ha insistido en los valores y principios permanentes como fundamento espiritual insoslayable. (...) el hombre argentino debe encarar

caracteres que son comunes a todos los hombres que mantengan incommovible su dignidad" (Perón, J.; 1986:73)

La libertad es un valor concomitante a la comunidad, asegurando la posibilidad de ser, pero sólo alcanzable si se cimenta en una conciencia ética que no puede faltar.

(...) los valores permanentes afloran siempre. En el pueblo argentino estaba latente el sentimiento de independencia nacional, lo que tarde o temprano habría de provocar el enfrentamiento contra la distorsión del contenido social de la democracia y contra la tendencia a la desnacionalización progresiva. (Perón, J.; 1986: 40)

La familia es contemplada como célula social que la sociedad argentina ha sabido preservar:

Una de las experiencias más fecundas que surgen de nuestro proceso, es el hecho de a la familia como célula social. La familia es una entidad que debe sostenerse en resguardo de la integridad social (Perón, J.; 1986: 48).

(...) la familia seguirá siendo en la comunidad nacional por la que debemos luchar, el núcleo primario, la célula social básica cuya integridad debe ser cuidadosamente resguardada (Perón, J.; 1986: 75).

Pero a la familia se asocia el valor "matrimonio" cuyo producto es la familia al amparo del Estado:

El Estado protege el matrimonio, es decir, el vínculo por el cual el hombre y la mujer constituyen la familia, sociedad elemental cuyos dos integrantes gozan de igualdad jurídica; y protege esa sociedad como unidad económica, para que pueda cumplir sus fines; y garantiza el bien de familia, es decir, lo que esa sociedad, como unidad económica, construye para desenvolverse como tal; y reconoce que el centro de esa entidad es la mujer, la mujer madre, a la que considera en forma especial y privilegiada, juntamente con el hijo. (Cuadernos para el Maestro Argentino Nº1; Ministerio de Educación de la Nación; 1953: 25-26)

Dios y la patria, dos valores que se retroalimentan dejando entrever la alianza de Perón con los principios de la Iglesia durante los primeros años de su gobierno:

Nuestra patria tiene todo lo necesario para que sus hijos sientan el gozo infinito de la vida. Dios nos ha brindado riquezas incalculables, sólo falta que asumamos la

decisión irrevocable de realizar la empresa que nos aguarda. (Perón, J.; 1986: 65-66)

La identidad regional compartida por todos los pueblos latinoamericanos es un valor de peso en la doctrina peronista: "Argentina inició un proceso de cooperación latinoamericana para lograr la liberación. Ya la idea de Comunidad Latinoamericana estaba en San Martín y Bolívar (...) (Perón, J.; 1986: 35).

Estos valores son los que anidan en los enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo, intentan crear una unidad resultado de la ecuación peronismo, cristianismo y Nación que encuentran su correspondencia en el cancionero patrio analizado.

2.3.6. La prensa educativa y la identidad nacional durante el peronismo

La escuela no es ni fue un ámbito neutro y apolítico, sin embargo, más allá de las divergencias políticas que se hubieran sucedido a través de los distintos gobiernos, las ceremonias escolares en memoria de las efemérides nunca fueron cuestionadas. La historia oficial no ofreció oposición y generó una didáctica de los actos escolares que, estaba controlada por los inspectores y difundida por todo el país.

"(...) encontramos en los docentes animados impulsores de estas ceremonias y cultos. Esa identidad nacional referenciada en un conjunto de creencias, actos y comportamientos cívicos fue indiscutida, incluso en las propuestas renovadoras. (Amuchástegui, M.; 2003:

Según Silvia Finocchio (2009) las revistas educativas estuvieron acompañando al magisterio desde el siglo XIX, contribuyendo a la construcción de la historia de la educación en Argentina.

La revista "La Obra" aportaba materiales e ideas para la práctica en el aula por lo que fue una de las que enriquecieron la cultura empírica de los docentes. En sus inicios se mostraba desde una visión opuesta al "Monitor de la Educación Común" no privándose de críticas a la artificiosidad de la escuela, a su exacerbado nacionalismo, a la solemnidad vacía de sus rituales.

En los primeros tiempos respondió a la cultura normalista pero más adelante fue oponiéndose al enciclopedismo y al positivismo que empaparon a la pedagogía tradicional, adhiriendo a los postulados escolanovistas, proponiendo una mirada más natural y alentando la actividad del niño proclamada por esta pedagogía. Fue así como apoyó la actividad del aula con todo tipo de materiales didácticos novedosos para la época. A quienes se suscribieran y le indicaran el grado en que trabajaban les hacían llegar sin cargo aparte, el

material correspondiente para sus clases, por lo que se transformó, según los propios editores, en la revista única en su género.

Yo me compré desde el primer día un libro que era de “La Obra” que tenía obritas de teatro para cada fiesta y de ahí las sacaba; imagínate que no me iba a poner escribir un obra de teatro para cada fiesta. Con eso me arreglaba muy bien. (E 9; Dora)

Entre los años ‘40 y ‘50, cuando se expandió y se masificó el sistema educativo, esta revista junto a otras como Billiken, acompañaron este proceso, transformándose en una herramienta imprescindible para la práctica docente.

-Bueno...la revista “La Obra” que comprábamos tenía organizadas las dramatizaciones o las obritas de teatro para cada grado, también sacábamos de “Billiken”. Pero además había maestras que eran muy hábiles que hacían el libreto ellas mismas para las representaciones. Los escribían para cada oportunidad. (E 1; Lía)

Silvia Finocchio (2009) considera que el aporte práctico que brindó “La Obra”, estableció una relación fuerte entre editores y maestros que dejaba entrever que lo práctico sería una presencia infaltable en sus páginas evidenciado por la cantidad y variedad de materiales didácticos.

Recuerda Jorge Fasce, jefe de redacción de *La Obra*: “En los cuarenta y cincuenta las maestras tenían en el escritorio *La Obra* y daban clase con *La Obra* (...) Los vendedores decían: *La Obra* es como el jabón Palmolive, no hay quien no la conozca. (Finocchio, S; 2009:96)

Entre los años 40’ y 50’ la revista ofreció biografías y poemas alusivos a las fechas patrias aportando a los docentes conocimientos de historia y geografía, y contribuyendo con materiales necesarios para resolver los actos patrios: canciones, poesías, obras de teatro. Las docentes consultadas lo expresan claramente:

Yo me ayudaba mucho con “La Obra” ¿La conocés? Ahí salían textos para las obritas que nosotras adaptábamos a la fecha o a los chicos que queríamos hacer participar. (E 7; Angélica)

(...) las maestras se intercambiaban una revista que había en la escuela que ellas consultaban; era “La obra” que tenía cancioncitas, poesías y obritas de teatro. (E 4; Lidia)

-(sacaban los textos de las dramatizaciones) de la revista "La Obra", de un libro que no me acuerdo el autor que tenía obritas de teatro para niños. Otras las inventaba yo misma o les cambiaba algunas cositas a las que yo encontraba en estos lugares que te digo. La revista "La Obra" tenía mucho material para los maestros.(E 2; Nélida)

Vale agregar que según Martha Amuchástegui (2003) , "La Obra" se mostró opositora a los distintos gobiernos por aprovechar las efemérides con fines políticos, pero no obstante mostró su apoyo a la realización de los actos que alentaran los sentimientos patrióticos. Esto es lo que resulta interesante en este análisis. Si bien la revista se oponía a la ritualización patriótica, nunca dejó de contribuir, tal como lo señalan las entrevistadas, aportando materiales en cada efemérides y a través de los años. Esto no resulta casual. El sentido común mantiene la legitimidad del ritual cívico. Los actos patrios quedaron grabados en la memoria del magisterio y de todos los argentinos. La revista no podía estar ausente. "El Monitor" órgano oficial del Ministerio de Educación apoya los cambios en los contenidos escolares producidos por el peronismo. "La Obra", en un principio se mantiene con cierta reticencia, incorporando solamente el folklore y algunas representaciones para las fiestas de mayo o del 12 de octubre, pero poco a poco se observa "(...) la aceptación silenciosa de los nuevos contenidos integrados en el programa, hasta llegar, alrededor de los años 50, a una adhesión explícita a los lineamientos políticos del gobierno" (Amuchástegui, M.; 2003: 38). Describe Silvia Finocchio (2009) como uno de los rasgos destacados de la revista:

(...) un nacionalismo mirado con cierta distancia y asociado más a una perspectiva del conocimiento de la realidad del país que a sentimientos y pensamientos que supusieran una fuerte adhesión emocional al territorio o al relato de una epopeya nacional.(...) (Finocchio, S.; 2009:111)

2.4. La educación como acto político

2.4.1. Más allá de la política partidaria

Educar, tiene un sentido político porque se trata de institucionalización, de escuela como servicio público, instrucción y formación del ciudadano, de acción del Estado, lo que significa la existencia de un proyecto político. Hay en este concepto una idea eje: la búsqueda del bien común, la formación del ciudadano en libertad e igualdad. (Cornu, L. 2007)

La escuela ejerce una “socialización metódica” que está instituida; es un medio para fundar una sociedad nueva respondiendo a una utopía. Sin embargo, la cotidianeidad escolar no se concibe como política, como acción política y no se le otorga visibilidad política.

Lo político se entiende acá, no en el sentido de militancia ni de un proyecto ideológico. Lo político está constituido por actos humanos. Actos sociales en un proceso, en acción continua. Actos de los ciudadanos como acción, como acontecimiento que da un nuevo sentido, que rompe la inmovilidad, que crea un nuevo contexto con consecuencias no previstas. Un acto político produce relaciones entre los hombres e intercambios acerca de lo que les es común.

Los actos políticos tienen visibilidad y apelan al juicio de los otros acerca de lo que sería un bien común. Los actos tejen relaciones entre los seres humanos, relaciones que son políticas porque ellos abren-trazan, cavan, facilitan-*un espacio entre varios para deliberar en público sobre lo que puede ser común.* (Cornu, L.; 2007: 244)

Poder plantear preocupaciones comunes que hacen al bien de todos, deliberar en busca de posibles soluciones, son actos políticos. La indignación, la protesta, la solidaridad se alojan en las entrañas del acto político. Estas demandas provienen de lo social, de lo ético, de lo antropológico, de lo humano y no de lo político en sí mismo, pero devienen en político en tanto apelan al coraje de todos para darle respuesta. La demanda de los sectores postergados tuvo eco en la acción institucionalizada del gobierno del peronismo.

Obviamente que en el período analizado se ejerce una política partidaria; sin duda que el peronismo respondió a un proyecto ideológico que generó acciones organizadas y sistemáticas para alcanzarlo. Pero no es esto a lo que en este punto se hace alusión, sino que, dando un salto en la mirada, vale señalar que la educación durante el peronismo, si bien respondió sin duda a un proyecto partidario como en toda acción de gobierno, obedeció, además, como toda acción educadora, a un acto político en el sentido que le da Laurence Cornu: acción continua e institucionalizada cuya meta es el bien común, escuela como servicio público, instrucción y formación del ciudadano, momento histórico en el que se entretejen nuevas relaciones entre los hombres y se abre un espacio público de deliberación.

Durante el peronismo los destinatarios de su acción política cuentan con un espacio público que les había sido negado, proyectados hacia el bien común y se visibilizan como una nueva clase social. Este concepto es el que permite que se encuadre en este trabajo la acción educadora como acto político, más allá de toda política partidaria, ejercida por el gobierno peronista en el ámbito educativo.

Sin embargo, la educación suele ser vista como un campo neutral y natural desvinculado de lo político, transformando lo público en un espacio funcional a la exclusión y a la desigualdad, elegido por prácticas discursivas hegemónicas que sostienen la dinámica del modelo social por el que se transita.

2.4.2. Pueblo instruido es pueblo soberano

Cuando la educación se transforma en acto político son pocos los problemas que pueden quedar al margen de ella y de esta manera el Estado se transforma en educador. Para el proceso de secularización del siglo XX, un pueblo educado es un pueblo soberano; toda cuestión de soberanía implicará a la educación y sólo un pueblo instruido podrá ejercer la verdadera soberanía.

Estos conceptos, caros al Siglo de las Luces, están en consonancia con expresiones de Perón, por lo que el ideario del peronismo puede adjetivarse de modernista, a la vez que presenta elementos decisivos para sostener la existencia de una fuerte politización de la pedagogía, entendida ésta como política partidaria. Sin embargo se puede analizar dicho período tomando el concepto de política en el sentido ya explicado.

Obsérvese que Perón sostuvo la necesidad de la educación del pueblo para facilitar la conducción más allá de la intencionalidad de inculcar la doctrina, asignando un carácter didáctico a la relación líder-masa. Según él, el conductor, antes que nada, debe formar y organizar al pueblo para que luego pueda conducirlo. En ese punto es que sería posible hablar de acción política: pueblo educado y organizado que puede adherir a la doctrina desde la convicción concienzuda, personal e individual. Desde esta óptica el adoctrinamiento⁵ del peronismo no conduciría a crear un pueblo “descerebrado” como tantas veces se lo acusó al régimen peronista, sino que su adhesión sería resultado de su conocimiento y libre elección. Si bien Perón a veces emplea los términos “pueblo” y “masa” indistintamente, queda claro que el pueblo es merecedor de atributos tales como: formado espiritualmente, organizado y educado; la masa, en cambio, como un grupo caracterizado por su falta de organicidad y educación, lo que dificulta la acción del conductor. La elevación del nivel cultural del pueblo sería primordial para alcanzar los objetivos que se proponía el peronismo.

⁵ El tema del “adoctrinamiento” está tratado en otros capítulos.

Hoy es posible hacer reaccionar a la masa en la forma y en la dirección que uno quiere, si esa masa está preparada (...) Es indudable que una masa con cultura reacciona de una manera y de otra manera si no tiene cultura. Por esa razón, la cultura influye extraordinariamente en las reacciones de la masa y, mediante esa cultura, uno puede preparar las reacciones a voluntad. (Perón,J.;en Somoza Rodríguez, M.; 2006: 89).

Perón necesita “educar al soberano” asegurando que: “siempre se ha hablado aquí de la necesidad de educar al soberano, pero nadie se dedicó nunca, seriamente a hacerlo, quizá por conveniencia política (...)”. (Perón,J.;en Somoza Rodríguez, M.; 2006:89).

Es en este sentido que el adoctrinamiento puede ser considerado dentro del proceso de incorporación correspondiente al humanismo cívico que enuncia Brigitte Frelat-Kahn, como el proceso en el que la totalidad prima por sobre la individualidad, por el que los sujetos son incorporados a una cultura externa a ellos, a una realidad que está fuera, heredera de las tradiciones y valores constitutivos de ella misma que se presentan como externos, respondiendo a un objetivo universal. Esto supone que todos los sujetos se reconozcan en una identidad común que responde a una ley externa a cada uno. Desde esta visión humanista, la república somete a los individuos a un orden, por lo que toda educación cívica es asumida como nacional, obteniendo su unidad por su propia universalidad. La educación, dentro de este contexto, asegura la estabilidad y el orden social, permitiendo que los sujetos se integren a ese orden, dejando sus individualidades. Un pueblo deberá defender la herencia recibida; de esta forma se torna relevante la herencia del “patrimonio nacional”, por el que cada uno se integra a la vida social y política de la Nación.

Orígenes, fechas que marcan periodizaciones, conmemoraciones, obras literarias que componen la cultura transgeneracional común constituyen otros tantos elementos que ayudan, en y por medio de la educación, a establecer los mitos en los que cada cual reconoce su pertenencia al conjunto. (Frelat-Kahn, B. en Frigerio, G. y Diker, G.;2005: 79).

2.5. Los actos patrios escolares: acto político y ritual curricular

2.5. 1. Acto político, ritual y *curriculum*

Los actos patrios escolares son parte de las periodizaciones y conmemoraciones que integran la herencia cultural transmitida de generación en generación, siendo aquéllos, a su vez, un acto político en el sentido de que integran la herramienta de la socialización metódica que realiza el Estado sobre las nuevas generaciones, tendiente a la construcción de una nueva sociedad que -en el caso de este estudio- responde a la “Nueva Argentina” proclamada por Perón.

Los actos patrios también son un acto político en tanto se corresponden con el resultado de la institucionalización de la educación como servicio público tendiente a la utopía del bien común. No obstante, en toda etapa histórica se tiñen de la ideología del poder gobernante y, en la que se ocupa este trabajo, contribuyen a la formación del ciudadano dentro de los valores del peronismo. En síntesis, es dable decir, que las fiestas patrias escolares responden a un ritual que es parte de la instrucción y formación del ciudadano, y van estableciendo relaciones e intercambios entre los actores escolares acerca de lo que les es común: la patria, los héroes nacionales y la bandera nacional, presentes en el cancionero que celebra cada efemérides.

A la vez, los actos patrios escolares son parte del *curriculum* escolar, considerando a éste como

(...) una realidad previa muy bien asentada a través de comportamientos didácticos, políticos, administrativos, económicos, etc. detrás de los que se encubren muchos supuestos, teorías parciales, esquemas de racionalidad, creencias, valores, etc. (...). (Gimeno Sacristán, J.; 1994:13).

Desde este punto de vista, el *curriculum* como punto de articulación entre teoría y práctica, resulta fundamental para entender la práctica escolar organizada en experiencias y contenidos y la función social de la educación. Expresa la manera en que una sociedad hace realidad la escolarización de acuerdo a condicionamientos del pasado y contextuales en un momento histórico determinado. Es una práctica que se manifiesta y adquiere significado en diversos comportamientos; es una invención social que expresa decisiones concientes y no concientes en consonancia con valores y creencias de los grupos dominantes en la sociedad. El *curriculum*

(...) es una opción históricamente configurada, político, social y escolar; está cargado, por lo tanto, de valores y supuestos que es preciso descifrar(...) de

alguna forma el currículo refleja el conflicto entre intereses dentro de una sociedad y los valores dominantes que rigen los procesos educativos. (Gimeno Sacristán, J.; 1994:18).

El *currículum*, condicionado por valores e intereses diversos, pone en acción los contenidos-intelectuales, culturales o formativos- y formas que una determinada cultura intenta reproducir y sobre los que pretende socializar. Representaciones tales como patria, heroicidad y bandera nacional, entre otros, se integran en los actos patrios que son expresión del *currículum* vigente en el período peronista como parte de un plan global de educación primaria que continúa lineamientos que le preceden.

Según Martha Amuchástegui, bajo el nombre de fiestas patrias se conformó un conjunto de celebraciones, que siguiendo las fechas de los acontecimientos históricos relacionados con personalidades heroicas del pasado argentino, la historia de las instituciones y los emblemas nacionales, la escuela rendía su homenaje en el que se comprometían alumnos y maestros en un discurso que atravesaba una serie de prácticas reglamentadas. Ya desde el siglo XIX la necesidad de homogeneizar, controlar e imponer una identidad prefijada acorde a la ideología de la clase dirigente, fue más intensa aún que la heterogeneidad cultural que se decía combatir. Esta convocatoria hizo pie dentro de la escuela a través de prácticas rituales que se sostienen hasta hoy. Así, estos “rituales patrióticos”, cual máscara, habrían recubierto de significación los vacíos presentes tanto en el discurso convocante a formar esta nueva Nación como en el de quienes luchaban por un espacio en la misma.” (Amuchástegui, M.; 2003:17).

La escuela ha desarrollado los contenidos nacionalizantes que la caracterizaron a lo largo de la historia; diseñó formas de conducta estables y repetidas para rendir homenaje a los próceres, padres de la patria y símbolo de la nacionalidad. Estas conductas reiteradas a lo largo de los años y nunca cuestionadas ni resistidas, son los rituales, que a diferencia de los hábitos tienen honda significación para los actores. El silencio, el estar de pie, el fervor, son parte de ese respetuoso ritual de homenaje. Esta práctica está sostenida por la idea de que la conducta tiene la capacidad de despertar sentimientos. Ese aprender por la acción va más allá de lo gestual y del comportamiento, reproduce conceptos y significados compartidos a través de la escolarización.

Los rituales, de herencia religiosa, son actividades sociales no confinadas a dicho contexto. Se expresan en una conducta colectiva cuya realización entraña un significado, organizada desde el orden de lo dramático y siempre de realización grupal, corresponden al campo de lo gestual, de la manifestación corporal, de lo visible, lo temporal y lo espacial. Encontrándose presentes en la vida actual, su influencia se extiende a toda la vida social. Se caracterizan por la repetitividad y dentro de un estilo de presentación evocativa y

escenificada, transmiten una ideología y una visión del mundo. Estas prácticas constituyen un entramado en el que se organiza la cultura y se convierten en los códigos para la interpretación de la existencia cotidiana. Según Peter Mc Laren:

(...) provocan un aura de santidad por sus características morfológicas y por remitirse a entidades sobrenaturales que no son necesariamente espíritus sino sinónimos con aspectos de “trascendencia”, “importancia última” o “incuestionabilidad”(...) (Mc. Laren, M.; 1986:67).

Los rituales cubren todas la esferas sociales: lo político, lo biogenético, lo económico, lo artístico y lo educativo; en consecuencia, como fundamento de la vida social, se han instalado en el interior de las escuelas. Arraigados en la necesidad de trascendencia del ser humano, sirven a funciones normativas y, aliados al sentido del “deber”, van constituyendo las subjetividades en el proceso de socialización.

Desde sus orígenes el sistema educativo incorporó una serie de rituales dentro de la vida escolar, muchos de los cuales, además, formaron parte de las ceremonias con que se recuerdan las distintas efemérides con la intención de generar una conducta cívica que fuera antídoto de la heterogeneidad cultural. A través de las actividades normadas y repetidas de los rituales, se evocaba a aquello trascendente: la patria, y a lo incuestionable: los prohombres que forjaron la historia; así se aprendía a “amar a la patria” y a rendir culto a los próceres y a los símbolos nacionales.

Mantener las mismas canciones, las mismas posturas, los mismos gestos y realizar las mismas acciones para las mismas efemérides son parte del ritual para enseñar el patriotismo.

El ritual se caracteriza por ser una práctica colectiva en cuya realización se hace explícita una significación. Su particularidad se afirma en su necesaria realización grupal y en la carga de significación que poseen los gestos practicados por cada uno y el conjunto de los participantes. El silencio, la postura firme, la mirada atenta, cobran significación de conducta patriótica cuando su realización es colectiva y dentro de un contexto prefijado: homenaje a la patria, a la nación, a los próceres, a los símbolos. (Amuchástegui, M.;2003: 23).

La enseñanza de los gestos patrióticos incluye dos significaciones: la aprobación, en caso que la conducta indicada se haya cumplido o bien la sanción, en caso que la conducta no haya sido la esperada.

Como ya se expresó antes, el valor de la escuela surgía relacionado con la pertenencia a la Nación. El reconocimiento por la acción de la escuela se ligaba a lo emocional y al

orgullo de ser argentino, con un sentimiento tan fuerte que no daba lugar a ningún cuestionamiento de las prácticas escolares por parte de docentes ni de la propia sociedad, y, más todavía, siguieron realizándose aún cuando el mismo Ministerio de Educación no lo exigiera explícitamente, porque ya habían quedado formando parte tácita de la sociedad y de la cultura.

En medio de este marco, los actos escolares se presentan como un recurso didáctico para la “enseñanza del patriotismo”.

Si la escuela fue señalada como la fortaleza encargada de velar por el cumplimiento de este afán de formación patriótica, las ceremonias o actos cívicos fueron considerados como un recurso didáctico apto para enseñar a “amar la patria”, e indicadores del éxito o fracaso de tal propósito. (Amuchástegui, M.; 2003: 19).

Pero la escuela no estuvo sola. El marco jurídico la respaldaba de modo que el incumplimiento de las disposiciones al respecto implicaba una sanción tanto jurídica como simbólica, lo que evidencia la presencia del “objetivo disciplinador patriótico” que tiene injerencia tanto dentro como fuera de la escuela, ya sea a través de la ley como de la disciplina.

El efecto de los rituales se expande a una comunidad más amplia que desborda a quienes están presentes durante su realización, siendo importante para muchos más de los que están presentes en la escuela. Su significado se proyecta hacia un colectivo nacional que ensambla a las distintas generaciones que lo aprenden y repiten, de ahí que sea un modo de producción de identidades colectivas. Los rituales presentan una doble faz: la “representación interna a la comunidad escolar y de construcción de identidades y vínculos con colectividades más amplias” (Dussel, I. y Southwell, M.; 2009:27).

Asociados a los valores nacionales, los rituales:

(...) buscan crear conexiones emocionales e intelectuales entre los participantes, crear un estado de comunidad (ya sea a través del silencio y el recogimiento, o a través de un canto, entre otras posibilidades), y organizar los cuerpos en un orden con ciertas jerarquías. (...) El ritual opera a través de todo eso: de las emociones que generan, de la disposición de los cuerpos, de la elección de las palabras y las músicas que compartimos. Forma y contenido son igualmente importantes: el ritual enseña por cómo nos pide que nos quedemos en silencio o que hablemos por a quiénes otorga la palabra, por la creatividad que permite o por la rigidez que impone. (Dussel, I. y Southwell, M.; 2009:26)

2.5.2. Calendario escolar y cancionero patrio: parte de un ritual

Los rituales patrios fueron una instancia organizada y determinada desde la superioridad en cuanto al modo de realización, y explicitada en el Calendario Escolar que ofrecía diversas formas en cada caso.

A continuación se presentan a modo de ejemplo de este período, algunos párrafos del Calendario Escolar de 1951 aprobado por resolución del Ministerio de Educación de la Nación (Exp. 294.282/50).

Calendario Escolar del año 1951

Art. 1º-Las conmemoraciones escolares se llevarán a cabo ajustadas a una de las cuatro formas que se detallan a continuación:

Forma I

Acto escolar en días de clase, en cada turno y sin suspensión de las restantes actividades. Programa: Himno Nacional Argentino.

Discurso alusivo por el Director o miembro del personal Directivo o Docente . Duración máxima: 10 minutos.

Números especiales a cargo de alumnos del establecimiento.

Marcha del cancionero escolar.

La dirección del establecimiento determinará la hora del acto, eligiendo preferentemente la última de clase de cada turno.

Su duración no excederá de 45 minutos.

Solamente se realizarán con suspensión de clases y con el programa indicado más arriba los siguientes actos:

Clausura del curso escolar en las escuelas primarias diurnas.

11 de septiembre (Día del Maestro), en todas las escuelas primarias.

9 de julio en las escuelas primarias de provincias y territorios nacionales.

El personal directivo, docente, administrativo y de servicio deberá concurrir con asistencia obligatoria a los actos que se realicen en esta forma.

(...)

Forma II

Alocución de cinco a diez minutos a cargo de un miembro del personal directivo o docente ante todos los alumnos del turno.

La Dirección de cada establecimiento determinará en qué hora se concentrarán los alumnos. Preferentemente se efectuará al iniciarse las clases, en los turnos mañana y noche, y al arriar el Pabellón en turno tarde. (...)

Forma III

Exclusivamente para escuelas primarias clases alusivas a cargo de las maestras de grado. La duración quedará supeditada al criterio del maestro, a la extensión que el tema demande (...)

Forma IV

Anotación en la Cartelera de Efemérides. Esta cartelera se deberá ubicar en lugar destacado donde puedan leerla todos los alumnos. Las anotaciones serán precisas y en lo posible contendrán una breve explicación del hecho que se conmemora. En la cartelera se realizarán también dibujos alegóricos.

El Calendario Escolar estaba dirigido a los niveles primario y secundario especificando las particularidades en cada caso. Cada una de las diversas fechas asume una Forma (I-II-III-IV) previamente establecida.

Así adoptarán las formas descriptas más abajo:

- Día de los Trabajadores. Forma III;
- Día del Reservista. Forma IV;
- Acto Conmemorativo de la Revolución de Mayo. Forma I;
- Acto de homenaje al Gral. Manuel Belgrano y la Bandera Nacional. Forma I; los alumnos de 3º a 6º grado de escuelas diurnas y de 1º a 5º de las escuelas de adultos formularán la "Promesa de Fidelidad a la Bandera". Forma I;
- Independencia Nacional (1816). Independencia Económica (1947). Acto conmemorativo en la última hora de cada turno. Forma I;
- Acto de homenaje al Gral. José de San Martín, en las dos primeras horas. Forma I;
- Día del Maestro. Fallecimiento de Domingo Faustino Sarmiento (1888) en la primera hora de cada turno y se suspenderán las clases en las horas siguientes. Forma I;
- Día de la Raza. Forma III;
- Día de la Lealtad Popular (1945). Forma III.

Art. 2º- Se considerarán feriados los días establecidos en el siguiente decreto del Poder Ejecutivo Nacional:

Decreto Nº 11.519/1950

Buenos Aires, 7 de junio de 1950 Año del Libertador General San Martín

La Administración Pública observará únicamente con carácter obligatorio los días no laborables que a continuación se detallan: 1º de enero, lunes de Carnaval, viernes Santo, 1º de mayo, 23 de mayo, 9 de julio, 17 de octubre, 1º de noviembre y 25 de diciembre.(...)

Vale señalar que por decreto del Poder Ejecutivo Nacional de 1900 en su Art. 6º ya se establecía la obligatoriedad de la enseñanza del Himno Nacional, así como de las canciones

“La Bandera”, “Mi Bandera”, “San Lorenzo”, “Tuyutí”, “Canción Patriótica de 1810” y “Viva la Patria”.

Con posterioridad a esa fecha, en 1935, puede observarse que se mantienen las mismas canciones:

Art.21. Será obligatoria la enseñanza a los alumnos de 3º a 6º grado además del Himno Nacional, los siguientes cantos: “La bandera” (de Romano), “Mi bandera” (de Imbroisi), “San Lorenzo” (de Silva), “Tuyutí” (ed. de Poggi), “Canción patriótica de 1810” (versión de Roldán) y “Viva la patria” (de Corretjer).

Art. 2. En las escuelas sólo podrán enseñarse los cantos escolares comprendidos en el repertorio oficial. La Inspección de Música elevará anualmente a la consideración del Consejo Nacional la nómina de los cantos cuyas condiciones permitieren su inclusión en dicho repertorio.

Art.24. En las marchas y los cantos escolares los maestros de música deberán acompañar y dirigir personalmente a los alumnos, tratando de infundir en los mismos la mayor animación. (Expte. 14.429-I-935-2 de junio de 1935-Digesto de Instrucción Primaria)

En 1951 se sostiene el mismo cancionero salvo algunas canciones que fueron agregadas.

Repertorio de Himnos, Marchas y canciones.

HIMNO NACIONAL Y CANCIONES MARCIALES HISTÓRICAS (De enseñanza obligatoria para todos los alumnos de 3º a 6º grados de las escuelas dependientes del Consejo Nacional de Educación)

Himno Nacional Argentino, de Vicente López y Blas Parera, año 1813 (versión de Juan Pedro Esnaola, año 1860)

Canción patriótica de 1810, atribuida a Don Esteban de Luca, año de 1810 (armonización de J. Gil)

La azulada bandera del Plata, atribuida a Blas Parera, recogida por D. Ismael Guerrero, año 1820 (armonizada por J.T. Wilkes)

MARCHAS OFICIALES (de enseñanza obligatoria para los alumnos de 3º a 6º grados de las escuelas)

1º. Mi bandera, de Imbroisi, (en el tono de la bemol)

2º. La bandera, de P. Romano (en el tono de la bemol)

3º. San Lorenzo, de R. Silva, arreglo de C. Greppi

4º. Viva la patria, de L. Corretjer

5º. Marcha del reservista, de A. Cifolelli (en el tono de sol mayor)

6º. Canto al trabajo de Oscar Ivanissevich y Cátulo Castillo

MARCHAS OFICIALES (De enseñanza obligatoria para los alumnos de 3º a 6º grados de las escuelas)

1. Saludo a la bandera, de L. Corretjer (en el tono de re bemol)

2. Himno a Sarmiento, de L. Corretger (MNE-CNE, 1951:83)

Se observa entonces, una continuidad en el cancionero patrio desde 1900 hasta el período estudiado, encuadrado dentro del calendario escolar, lo que muestra el carácter sostenido de esta acción adoctrinadora que se fundamentaba en la idea de que la repetición de las mismas conductas rituales-palabras y canciones-, aseguraría por generaciones la cohesión social sostenida en la homogeneidad ideológica y emocional.

Capítulo 3

Hacia un nuevo discurso de lo nacional ilustrado por la continuidad del mismo cancionero

3.1. Introducción

3.1.1. En cuanto a la militarización escolar

El estudio del cancionero no puede estar desprovisto del encuadre militarista que presentaba el sistema educativo desde principios del siglo XX y que se sostuvo durante el período analizado. Esta impronta se visibiliza en himnos, marchas, ejecuciones y grabaciones a cargo de las bandas militares que acompañan el canto de los alumnos.

La cotidianeidad escolar y especialmente las festividades patrias se sustentan en el imaginario militar y nacionalista, evidenciado en prácticas tales como la formación en escuadras o en hileras, la postura de firmes, la uniformidad en el vestir, la presentación impecablemente higiénica, los desfiles al compás de las marchas, el paso decidido, la jura de la bandera, entre otras. No es ajena la inculcación de valores de patriotismo, el orden, la disciplina y la obediencia así como la realización al unísono tanto de los tiempos de tareas como los destinados al recreo y al descanso.

En el marco del nacionalismo educativo de los tiempos previos al peronismo, la Nación se presentaba como una entidad que, por sobre la familia, hacía del niño el destinatario de políticas de Estado, requiriendo una serie de estrategias escolares que acercaba al niño al ámbito militar.

En los discursos de corte nacionalista, *la nación o la patria* fue mentada como modelo de identificación de la infancia en su calidad de autoridad suprafamiliar y supraescolar, aspecto que requería la formación, en el espacio educativo, de la identidad guerrera, militar o moral del niño. (Carli. S.; 2003:33)

También la llegada del peronismo al poder está fuertemente asociada al imaginario militar. Perón se considera a sí mismo como proveniente del ejército, del cual se aleja, según él lo expresa, movido por el deseo de hacer algo por la sociedad ante la carencia de justicia social que apremiaba a la Argentina en los años previos a su gobierno, por lo que el 4 de junio de 1943 es el momento clave en el que deja el cuartel para intervenir en los destinos de la patria.

Por eso yo, que soy, como vosotros, un soldado que vive sostenido por ese místico soplo de la vocación que le hace vestir con orgullosa sobriedad el uniforme de la Patria (...), que fui

llamado por el pueblo en una hora grave de la historia del mundo, para que levantara y mantuviera en alto la bandera de la justicia social, de la recuperación nacional y de la soberanía junto a la enseña bendita de la patria (...) . (Perón, Juan Domingo; discurso 5-7-46 en Sigal, Silvia y Verón, Eliseo; 2003: 42)

Perón se presenta como partícipe de las virtudes de todo soldado: austeridad, patriotismo, sinceridad, coraje, honradez, humildad y, según sus propias palabras, luchará por la patria hasta morir por ella si hace falta. Para la dimensión ideológica del peronismo, el ejército está unido a la defensa de la patria, y en consecuencia unido al pueblo:

El ejército es pues, por un lado, el conjunto de los soldados y, por otro, una entidad que, a través de la defensa de la Patria, está (o debe estar) unida al pueblo y puede, en determinados momentos, interesarse directamente en el funcionamiento del Estado. (Sigal, S. y Verón, E.; 2003: 39).

La escuela, lugar amurallado en su aparente neutralidad y en la “pureza” de sus intenciones tiene algo del cuartel, lugar de formación de los valores, de los deberes y virtudes del soldado quien debe velar por la grandeza de la patria, de la nueva patria. “Escuela-cuartel”, espacio de formación de austeridad, obediencia, disciplina, ritual patrio y orden higiénico al son del aire marcial del cancionero. “Niño-conscripto”, quien no obstante su categoría de “privilegiado”, es iniciado en la obediencia y el sacrificio alineado en las perfectas hileras de blanco uniforme, cabeza erguida y aire solemne. “Maestro-soldado”, última escala de la jerarquización docente-militar, amasado en la organización estatal del tiempo escolar y en la austeridad del aula, que comparte la imagen maternal y santificada de Eva con el espíritu de trabajador incansable de Perón, resultando modelo ejemplar y devoto patriota.

Niños y maestros explicitan su condición de soldados de la patria materializándola en la ya habitual participación en los desfiles. Escuadras de “soldados blancos”, ejército de patriotas que se perfilan como la promesa del mañana, avanzan mostrándose en las calles de la ciudad con paso marcial alentados por los acordes vibrantes de las marchas. “Los alumnos de las escuelas primarias y secundarias tenían una presencia permanente en las calles al ser sacados de las aulas para desfiles y celebraciones (...)” (Plotkin, M.; 1993:161)

Finalmente, y en relación a dicha impronta militar, dicen Nelda Pilia de Assunção y Aurora Ravina (1999) refiriéndose al 25 de mayo:

La fiesta está asociada no sólo con la conmemoración escolar sino también con las actividades fuera del ámbito educacional y, en este sentido, el lugar elegido es el desfile militar (...) Los símbolos patrios se incorporan por igual en la escuela y en el regimiento.

Unos y otros (niños y conscriptos) aprenderán a “marcar el paso” para honrar a la patria en el camino creciente de la formación del ciudadano. (Pilia de Assunção, N. y Ravina, A.; 1999: 127).

3.1.2. En cuanto al aire militar del cancionero: himnos, marchas y bandas militares

“En el soldado el niño ve la encarnación de la patria, los sonidos ejecutados por una banda militar llegan al oído del niño como un lenguaje fantástico y fascinador (...)” (Escudé, C.; 1990:33).⁶

No es casual entonces que el cancionero patrio esté constituido en buena parte por himnos-Himno Nacional Argentino, Himno al Libertador Gral. José de San Martín, Himno a Sarmiento- y por marchas- San Lorenzo, Marcha del Reservista, Mi bandera, La bandera; ¡Viva la Patria!, Canto al trabajo. Por esta razón es que se hace necesario hacer una breve referencia a estas especies

También se agrega un comentario acerca de las bandas militares porque muchas de las canciones fueron compuestas para esta formación, lo que se evidencia por su tonalidad, indicaciones interpretativas y formales. Vale destacar además, que las grabaciones del cancionero escolar que se usaron en las escuelas para el apoyo del canto de los niños, fueron hechas por las bandas militares.

En cuanto a los himnos: un himno es una canción de carácter religioso o patriótico. En el primer caso, en el que han alcanzado un lugar destacado, se trata de una forma de alabanza a Dios muy desarrollada por las iglesias cristianas. En el repertorio patrio, en cambio, son canciones adoptadas por las naciones, ya sea por un decreto o por la costumbre, y valoradas por su capacidad para despertar sentimientos patrióticos, de orgullo y de gloria y/o de alabanza a los próceres nacionales. Poseen un fuerte simbolismo político, por lo que se transforman en un recurso de integración nacional en pos de objetivos relacionados con los intereses de una Nación. Forman parte de espectáculos deportivos, salas de concierto, ceremonias oficiales y escolares, ya sea cantados o instrumentales.

Los himnos nacionales son “canciones patrióticas adoptadas por las naciones por medio de la tradición o de un decreto y que se valoran, como la bandera de una nación, por su capacidad para despertar los sentimientos de orgullo y solidaridad nacionales.” (Diccionario Harvard de Música (1997:511). Es muy grande el valor de un himno como símbolo político, por eso la música y hasta del texto quedan en un lugar secundario ante lo que dicho símbolo representa. Los países en desarrollo tienen en el himno nacional un elemento de unificación de su pueblo. Durante el siglo XIX los nacionalismos exacerbaron el papel del himno nacional.

⁶ Opiniones recabadas en una encuesta realizada por el Consejo Nacional de Educación (circa 1910).

En cuanto a las marchas: en el Diccionario Harvard de Música (1997:620) se lee: “Marcha: música concebida para que el desfile de tropas o procesiones de grupos no militares sea uniforme, generalmente por medio de fuertes acentos enfáticos que se ajustan a modelos rítmicos sencillos y repetitivos.” Tal ha sido el significado que adquieren las marchas en el contexto escolar, que impregna a ese ámbito de un fuerte sentido militarista. Las marchas tienen su origen casi coincidente con la aparición de los primeros aerófonos de metal. Los instrumentos originales de fanfarria nacieron para tal fin.

Richard Wagner y Adolf Sax incorporaron a su obra instrumentos de fanfarria. Las marchas de Europa continental tienen formato germánico cuyo modelo es el de la marcha prusiana. Sirve como modelo al respecto, “Radezky” de Strauss, obra que respeta la forma de marcha: tres secciones, todo en modo Mayor con un trío a la 4ª ascendente y coda. La presencia del “trío” caracteriza a las marchas militares. Se trata de una sección musical contrastante con la anterior. Se encuentran tríos en las danzas y en las marchas. Los tríos surgen de la costumbre de instrumentar dicho fragmento con tres instrumentos generalmente dos oboes y fagot.

Las marchas prusianas presentan un carácter diferente a las británicas. Estaban compuestas para el desplazamiento de la tropa, siendo más lentas por el paso que llevaban, tales como el paso de “ganso”, por ejemplo. Algo semejante ocurre con las marchas para la caballería. Las de desfile, en cambio, son más ágiles porque acompañaban el paso a caballo del ejército.

Obsérvese que dentro del material estudiado, hay varias marchas de carácter obligatorio que responden a la marcha de desfile no obstante compartir el modelo prusiano: “Marcha del reservista”, “Mi bandera”, “La bandera”, “Viva la patria”, “San Lorenzo”, siendo esta última la que responde esencialmente al modelo prusiano.

A comienzo del siglo XVI los desfiles militares europeos se ordenaban siguiendo los modelos rítmicos del tambor, contando cada nación con su propio modelo. Éstos pertenecían a un grupo más amplio de llamadas militares que incluían a las trompetas que se empleaban para acompañar el paso de los ejércitos. Posteriormente, estas marchas se embellecieron con la improvisación de los pífanos. Así va surgiendo la marcha como una producción mucho más desarrollada desde el punto de vista musical, hacia mediados del siglo XVII. A partir de entonces, especialmente durante el siglo XIX, la expansión de las bandas militares y el avance técnico de los instrumentos dio lugar a una edad de oro de las marchas militares que avanzó hasta el siglo XX.

Al fenómeno descrito más arriba no fue ajena la escuela argentina. En la “Marcha del reservista”, por ejemplo, luego de las dos primeras estrofas hay una secuencia instrumental en la que en la partitura para piano dice “cornetas y tambores”, presentando una secuencia que, aunque interpretada en el piano, imita el toque de dichos instrumentos. En “MI

bandera”, en la introducción instrumental con que se inicia la marcha, la indicación en la partitura para piano dice “cornetas de guerra”.

Vale considerar además, las indicaciones, subtítulos, las expresiones de carácter de cada una, la intensidad de los comienzos, la reiteración del *forte* y *mezzoforte* para su interpretación, así como otras particularidades que aparecen en algunas de ellas y se registran en los cuadros con que se analiza a cada una.

En las marchas, las indicaciones de dinámica se tornan relevantes dado que tienen una connotación coreográfica coincidiendo con los cambios en la espacialidad del sonido. La dinámica sostenida entre el *forte* y el *mezzoforte* a la que se hizo referencia anteriormente, son resultado de la herencia de la tradición española e italiana de tiempos en que se hacían competencias entre las distintas bandas.

En este análisis, se ha incluido “Los muchachos peronistas” por su carácter de “marcha” (a veces conocida como “marcha peronista”), aunque no existe edición impresa porque es una obra anónima. Asimismo se incorporó el “Canto al trabajo” que no está titulado como “marcha”, pero en la partitura se registra “Tiempo de marcha”.

En cuanto a las bandas militares: una banda militar es una formación con instrumentos de viento de madera y de metal, con o sin percusión. En su interior alberga algunas agrupaciones tales como la fanfarria o *brassband*, (instrumentos de metal) y la *windband* (ensamble de vientos de madera y saxos).

Las primeras bandas militares surgieron hacia fines del siglo XVIII en Europa conformadas por los instrumentos de la época: serpentón, oficleide, sacabuche, fliscorno primitivo, sarrusofones y cornetas.

En Gran Bretaña se hizo sentir la influencia de Flandes y de los celtas, así como la de la obra de Haendel. Los primeros bocetos británicos incluían cornetas y sacabuches (trombones). Las marchas inglesas fueron escritas para *brassband*, típica formación de instrumentos de metal surgida hacia 1840, conformada por: cornetas, trompetas, *tenor horn*, *baritone horn*, eufonios y tubas. A Gustav Holst y Vaughan Williams se les debe la mayor difusión de grupos de *brassband*.

Actualmente existe todavía en Londres, la banda llamada “Cornetas y sacabuches de su Majestad” para la que escribieron obras compositores de la talla de Monteverdi, Andrea y Giovanni Gabrielli, Pelter Basano o Thomas Morley.

La *big band* surge hacia los años 40’ de la mano de Glenn Millar como un desprendimiento de la banda militar. Hubo importantes compositores que compusieron para este género: Hindemith, Copland, Malvagni, entre otros.

La banda sinfónica, tal como se la conoce hoy, es una formación integrada por instrumentos de metal, que además puede tener contrabajo, violoncello y arpa, prescindiendo de violines y violas.

En Argentina las primeras bandas surgen hacia 1890 y 1900 más o menos. La banda Sinfónica de Tafí del Valle en Tucumán es la que data de mayor antigüedad. Posteriormente aparecen la Banda Sinfónica de la ciudad de Buenos Aires, la Banda Sinfónica de la Provincia de Buenos Aires (actualmente de la Policía).

Las bandas argentinas no incorporan instrumentos regionales, a diferencia de las bolivianas que integran instrumentos tales como: erkes, charangos y monseños. En Europa se da un fenómeno similar en cuanto a la incorporación de gaitas en Gran Bretaña y de acordeón en Alemania.

Las canciones patrias argentinas dejan entrever la formación de quienes las compusieron. No todos los compositores tenían trayectoria en las bandas militares ni en componer para canto y para banda de manera que les permitiera pensar en quiénes las iban a cantar y/o tocar. Eso se notaba en la facilidad o dificultad que presentaran las obras una vez compuestas. En los casos en que los compositores carecían de esta formación, la interpretación, tanto para los instrumentistas como para quienes la cantaban, era más difícil, tornándose impopular. En Argentina había importantes maestros de banda que eran excelentes músicos y muy buenos arregladores, no obstante ganarse la vida con otros oficios.

Posteriormente al análisis de las canciones se podrá caracterizar cuál fue el criterio compositivo empleado en el cancionero patrio con motivo de la intención nacionalizante iniciada desde comienzos del siglo XX. Pero al respecto vale incluir la observación de Felipe Boero (1906), que de alguna manera sintetiza la herencia compositiva europea del cancionero patrio al que posteriormente se hará referencia en este capítulo:

Mientras no se vean los resultados de esta campaña musical libertadora que algún día se emprenderá, seguiremos siendo partidarios de Puccini, que además de estar de moda es el vecino que más ha impresionado con su música, hasta el punto de que los mismos escolares, tan rebeldes de ordinario y quizás influenciados por repetidas audiciones caseras del Solo de Cavaradossi, se permiten entonarlo adoptando una modesta media voz, difícil de hacerles producir en uno de los cantos que se usan a diario en nuestras escuelas. (Boero, F.; "El canto escolar y el carácter nacional" en *Monitor*, febrero de 1906, pág.228).

3.2. Introducción al análisis del cancionero

3.2.1. Análisis del cancionero: texto y música

El cancionero, huella histórica en la que se amalgama palabra y música, es un lugar para la memoria privilegiado por el sistema educativo en la conformación de la identidad nacional

(...) los lugares de memoria son restos, formas extremas donde subsiste una conciencia conmemorativa. Celebrar las fiestas patrias se constituye, entonces, en una instancia relevante para que la huella histórica se haga presente en el imaginario colectivo, más allá de la institución histórica. En ese espacio aparecen las poesías y las marchas patrióticas que perduran en los espacios públicos en sus dos formas: los actos cívicos y los actos escolares. (Pilia de Assunção, N. y Ravina, A.; 1999: 81-82)

Las canciones, según Joaquín Zamacois (1982: 5), pertenecen a uno de los dos géneros surgidos a partir del medio de interpretación: la música que adhiere a un texto -género vocal- y la que no tiene referencias externas- música instrumental-. El canto, se basa en la entonación de palabras con diferente altura y organizadas en un tiempo diferente al del lenguaje hablado, encuadrándose dentro del primero. Este género establece una fuerte relación entre texto y música. Al entonar palabras ubicadas en un contorno melódico y rítmico, la canción se desarrolla en dos planos de significación: el de la palabra y el de las relaciones de altura y ritmo. Según María del Carmen Aguilar (1999), en la canción tiende a prevalecer la palabra por la pregnancia que presenta sobre la música, dado su fuerte poder referencial.

En cuanto al análisis de las canciones se han seguido dos criterios diferentes para el análisis del texto y de la música.

En el texto, se trabajó sobre unidades textuales de las que se extraen significados. Para el análisis de la música, en cambio, se orientó hacia lo contextual, no sometiendo a la obra al estudio de unidades fragmentadas, sino buscando su significado en el marco de la globalidad que brinda el contexto estilístico.

Vale observar que para el análisis de cada una de las canciones, se ha seguido este orden de análisis:

- Análisis de contenido de las unidades textuales
- Análisis de contenido del contexto musical

En cuanto al análisis de las canciones, en algunas se han podido incorporar "Datos históricos". En otras, no ha sido posible, dado que se carecen de información al respecto.

Además en algunos casos se ha agregado "Algunos comentarios en relación a esta canción" por considerar que amplían el análisis realizado.

3.2.2. Cómo se organizó el análisis de contenido del texto del cancionero

Para llevar a cabo el análisis de contenido de los textos se fueron seleccionando diversas unidades textuales extraídas de cada canción que en el cuadro se registran en la última columna de la derecha.

Éstas se dimensionaron en: recursos literarios y contenido acerca de...

Los primeros se dimensionaron en: repeticiones, imágenes sonoras acerca de..., metáforas acerca de... y el lugar de la enunciación.

En cuanto al contenido de las unidades textuales éste fue categorizado en: acerca de la patria, la igualdad, el pueblo, la familia, Dios, el trabajo, ecos en otros pueblos, la libertad, la gloria, el triunfo y el heroísmo.

Posteriormente, el análisis se centró en el entrecruzamiento del contenido de las unidades textuales y los enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo, ubicados en la primera columna de la izquierda del cuadro, pudiéndose extraer algunas observaciones que se expresan en cada caso.

3.2.3. Cómo se organizó el análisis de contenido del contexto musical del cancionero

Para el análisis de contenido del contexto musical del cancionero se trabajó sobre la audición de la obra y sobre las partituras. Sobre éstas se establecieron distintas dimensiones de análisis: indicaciones interpretativas, organización rítmica, organización melódico-armónica y organización formal. En el caso de "Los muchachos peronistas" en que no hay registro escrito se trabajó sólo con la audición de la obra.

Estas dimensiones a su vez se categorizaron en: el *tempo* y la dinámica en el caso de las indicaciones interpretativas; compás y motivos rítmicos de mayor saliencia para la organización rítmica; registro de la voz cantada, tonalidad, modulaciones para la organización melódico-armónica; finalmente se atendió al modo de alternancia entre partes cantadas o estrofas y secciones instrumentales, para la organización formal.

En algunos casos dentro de la organización rítmica se incorporó: valores rítmicos predominantes, secuencia rítmica que se reitera y modos de final.

3.2.4. Algo acerca del significado en la música

Considerando que la música produce significados, los debates se han planteado entre quienes aseguran que el significado que trasmite es intramusical y surge del contexto de la obra en sí misma no dando lugar a conceptos o referencias externos a ella, y quienes

sostienen contrariamente, que remite a conceptos, acciones y estados emocionales que se refieren al mundo extramusical.

María del Carmen Aguilar (1999), cuestiona la condición semántica de la música como un lenguaje. Sostiene que ésta no produce conceptos y no es un lenguaje referencial, no refiere a algo externo a ella. No establece relación entre un objeto y los datos sonoros que aporta, careciendo de la representatividad propia del lenguaje.

La autora analiza el lenguaje musical como “discursividad”, la que “(...) entendida desde el campo de la semiótica, implica el reconocimiento de unidades, articuladas dentro de una estructura y regidas por alguna forma de codificación compartida por una comunidad de individuos que las reconozcan.” (Aguilar, M. del C.; 1999:9). La música no es un lenguaje en el sentido lingüístico, ni posee las manifestaciones particulares de un lenguaje, pero en ella el discurso aparece como divisible en unidades articuladas que son elementos constitutivos de la obra musical.

Pero la música tiene en sí misma un significado que puede generar una respuesta de tipo emocional o bien intelectual (Leonard Meyer, 2005). La primera se pone de manifiesto en el comportamiento emocional que designa a los aspectos observables: gestos, posturas, movimientos. Una parte de este comportamiento, aunque parezca natural, es realmente aprendida, que, sirviendo como medio de comunicación, es llamado comportamiento designativo. De esta manera hay un proceso de comunicación que intenta hacer saber a los demás la propia experiencia a través de acciones no verbales. El comportamiento designativo varía entre culturas y “está ampliamente diferenciado por la costumbre y la tradición.” (Meyer, L.; 2005: 42).

La tensión del devenir hasta el reposo que da el cierre del discurso otorga un significado para el oyente. Éste, va creando una expectativa que produce una tensión en busca un punto de reposo en tanto se ha perdido el equilibrio inicial. Esta tensión es tributaria de la interrelación entre la escucha y los conocimientos previos del oyente. Surge así una expectativa que se sustenta en el estilo, en tanto éste ha generado una norma que se hace esperable en una sucesión cuya alteración es considerada como una desviación.

Una vez que se conocen las normas de un estilo se generan las expectativas propias del discurso musical que se encuadre en ese contexto estilístico. Una expectativa es producto del conocimiento estilístico, por eso la música que responde a un estilo desconocido carece de significado. La expectativa genera la respuesta buscando un consecuente apropiado, lo que supone que el efecto está condicionado por la expectativa original. Busca un cambio, una modificación o una certeza que restaure la regularidad y el orden perdido. Da lugar a una inquietud porque hay ignorancia acerca de lo que vendrá. Al igual que en la vida social, sobreviene el temor por lo desconocido. Las expectativas surgen como consecuencia de la habitualidad que produce el estilo.

“La expectativa, es producto, por tanto, de las respuestas habituales desarrolladas en conexión con los estilos musicales concretos, y de los modos de percepción, cognición y respuesta del ser humano; es decir: las leyes psicológicas de la vida mental. (...) el afecto o el sentimiento emocional se originan cuando una expectativa-una tendencia a responder- , activada por una situación musical que sirve de estímulo, es temporalmente inhibida o permanentemente bloqueada. (Meyer, L.; 2005: 50)

En la música se produce un proceso comunicacional entre el compositor y el oyente. Aquél sabe cómo responderá el oyente y compone para él, así como el oyente asume el lugar que el compositor le asignó. El destinatario “(...) debe responder a la obra de arte como el artista se proponía, y la experiencia de la obra por parte del oyente debe ser similar a la que el compositor preveía para él (...)” (Meyer, L.; 2005:59-60)

La tensión del devenir hasta el reposo genera el cierre del discurso otorgando un significado para el oyente. Éste va creando una tensión en busca de un punto de reposo que es tributaria de la interrelación entre la escucha y los conocimientos previos, en el que el estilo ocupa un lugar privilegiado.

La música desarrolla su propia sintaxis, desarrollándose en dos niveles: el sintáctico que se organiza sobre el aspecto rítmico, lo que implica la organización temporal de los sonidos, y el temático, que se sustenta en relaciones de altura, ambos contemplados, en este estudio. María del Carmen Aguilar (1999), citando a Leonard Meyer expresa:

La frecuentación de un determinado estilo musical proporciona al oyente un conocimiento de sus propias reglas de construcción sintáctica (...) y le permiten establecer ciertos grados de expectativa acerca de posibles continuaciones. Del mayor o menor grado de satisfacción o desvío de esas expectativas surge una parte significativa de la reacción emocional hacia la música (Meyer, 1956 en Aguilar, María del Carmen; 1999: 24)

3.3. Análisis del cancionero

3.3.1. Himno Nacional Argentino

Texto: Vicente Lopez y Planes- Música: Blas Parera-

Oíd mortales el grito sagrado:

¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!

Oid el ruido de rotas cadenas.

Ved el trono a la noble igualdad.

Ya su trono dignísimo abrieron

las Provincias Unidas del Sud

Y los libres del mundo responden:

¡Al gran pueblo argentino, salud!

Sean eternos los laureles

que supimos conseguir.

Coronados de gloria vivamos,

o juremos con gloria morir.

En la tapa de la partitura oficial de la obra se lee:⁷

Himno Nacional Argentino
Canto y piano
Si bemol
Música de : Blas Parera
Letra de: Vicente López y Planes
Arreglado por Juan P. Esnaola (año 1860)
Adaptado para voces infantiles de acuerdo a la versión publicada por el Hble. Consejo Nacional de Educación

Si bien en este trabajo el Himno Nacional no sería específico motivo de estudio en tanto forma parte de un repertorio que va mucho más allá de los actos patrios, dada su trascendencia y la entonación de que fue y es objeto en toda ocasión que reúna a los argentinos, se ha dedicado un espacio para su análisis.

Datos históricos

El Himno Nacional Argentino reconoce dos antecedentes importantes. En primer lugar la “Canción patriótica” cuyo texto fue escrito por Esteban de Luca en 1810 y la

⁷ Fuente: Partitura del “Himno Nacional Argentino; Ricordi; Buenos Aires; Melos; 2009.

música por “un ciudadano”. En la *Gazeta de Buenos Ares* se lee: “Marcha patriótica compuesta por un ciudadano de Buenos-Ayres, para cantar con la música, que otro ciudadano está arreglando.” (Vega, Carlos; 1962:12). Hasta la actualidad se desconoce quién fue el autor de la música, aunque se presume que puso haber sido Blas Parera. Esta canción perduró hasta la adopción del himno actual.

El segundo antecedente es la canción con texto de Saturnino de la Rosa y música de Blas Parera, que data de 1812 de la que no han aparecido hasta hoy los versos ni la música.

Posteriormente, el primer himno, encargado por el Triunvirato también en 1812, tuvo texto de Fray Cayetano Rodríguez y música de Blas Parera, a causa de que no satisfacía la canción anterior. Por este motivo el Cabildo encargó una canción “(...) cantable, sencilla y magestuosa de modo que pueda entonarse fácilmente por los niños y las demás clases del Pueblo (...)” (Vega, Carlos; 1962: 17).

Nuevamente hay insatisfacción por este otro himno, por lo que la Asamblea General Constituyente de 1813 solicita a Vicente López y Planes la creación de un nuevo himno cuya música fue obra de Blas Parera. Según Carlos Vega (1962), no fue una música impopular impuesta caprichosamente para cantarse en determinadas fechas, sino que fue entonado con hondo fervor en toda ocasión y acontecimiento, destacándose el entusiasmo que producía hasta en circunstancias a veces extrañas.

El Himno Nacional fue precioso instrumento de la unidad argentina. No sé en qué medida contribuyó a mantenerla, pero es exacto que estuvo siempre por sobre los idearios de las guerras civiles o los intereses de las agrupaciones políticas (Vega, Carlos; 1962:33)

El himno de Cayetano Rodríguez había envejecido en poco tiempo. Otro era el momento histórico. El ejército realista que avanzaba hacia Buenos Aires es contenido, la tensión pública se eleva. Belgrano triunfa en Las Piedras, Tucumán y Salta. Rondeau lo hace en Cerrito y San Martín en San Lorenzo. Las glorias son evidentes, la libertad ambicionada ya está cerca. Este contexto le permitirá al poeta hacer oír los versos de gloria y las proclamas de libertad en un nuevo himno.

De inmensa difusión continental, fue cantado por primera vez en el Teatro la noche del viernes 28 de mayo de 1813. Cantado en diversos países fue “pieza de moda” en buena parte del siglo XIX, mucho más allá de las fronteras de este territorio. “(...) este canto no fue el canto de las conmemoraciones sino el intérprete inmediato, actual y vivo de la efusión” (Vega, Carlos; 1962:40)²

Cantado en diversas ocasiones inundadas por el fervor popular, ya fuera por niños o jóvenes, la Plaza de la Victoria fue uno de los primeros escenarios que escucharon sus estrofas después de la presentación pública. Sus versos que unificaron la comunidad argentina en el fervor patriótico más allá de las divergencias políticas del momento, resonaron con júbilo ya en las calles, ya junto a la Pirámide, siendo toda ocasión motivo para entonar la llamada “Canción de la patria”.

No es muy difícil comprender el profundo fervor con que en aquellos tiempos se coreaba el himno. El país estaba en guerra; y no sólo la libertad dependía de la suerte en las batallas, sino la dicha de los hogares mismos, pues estaban sus hombres en los ejércitos comprometidos (Vega, Carlos; 1962:32)³

En 1815 el Gral. San Martín, Gobernador de Cuyo, solicita a los maestros que para infundir en los alumnos el espíritu patriótico de un pueblo libre, todos los jueves se reúnan las escuelas en la Plaza Mayor a entonar la “canción nacional”.

Prontamente fue cantado en la Banda Oriental del Uruguay, que lo tuvo como propio hasta 1832 en que se cantó el de ese país. En Chile, llevado por el Ejército patriota o antes, se popularizó y se ejecutó en las celebraciones y reuniones populares. Lo mismo ocurrió en Perú que al igual que en Chile fue introducido allí por las bandas de música del ejército libertador acompañando el regocijo de la libertad. No obstante, el Gral. San Martín, una vez cumplida su tarea libertadora y habiendo asumido el protectorado, invitó por decreto a los poetas y músicos peruanos a componer su propio himno. Los ecos del Himno Nacional resonaron también en Venezuela y Colombia. En tiempos de hondo fervor cívico invitaban a entonar efusivamente los versos que ya eran símbolo de la libertad de los pueblos americanos.

Nuestro himno es hoy uno de los símbolos nacionales; el más profundo, pero, atravesando límites, en tiempos y en campos de epopeya, fue, con su hermosa música, con sus estrofas pujantes, divisa de la confraternidad americana, intérprete del común sentimiento de libertad continental (Vega, Carlos; 1962:41)

Análisis de contenido del texto literario del “Himno Nacional Argentino”

Enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo	Dimensiones de análisis de las unidades textuales		Unidades textuales
	Recursos literarios	Contenido acerca de:	
El amor a la patria		la patria	No presenta
La justicia social		la igualdad	(...) ved al trono la noble igualdad
El pueblo nacional, social y cristiano		el pueblo	(...) ¡al gran pueblo argentino salud!
La familia como célula social		la familia	No presenta
Los valores cristianos		Dios	No presenta
El trabajo como derecho y como deber		el trabajo	No presenta
La integración de Argentina a la identidad regional		ecos en otros pueblos	Y los libres del mundo responden ¡al gran pueblo argentino salud!
La autodeterminación de los pueblos		la libertad	(...) el grito sagrado ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad! Oíd el ruido de rotas cadenas (...) Y los libres del mundo responden (...)
La lucha contra el imperialismo		la gloria	Coronados de gloria vivamos o juremos con gloria morir
		el triunfo	Ya su trono dignísimo abrieron las Provincias Unidas del Sur (...)

La defensa de la soberanía nacional			Sean eternos los laureles que supimos conseguir (...)
La memoria de la acción heroica de los próceres		el heroísmo	No presenta
	Repeticiones acerca de:	la libertad ecos en otros pueblos la libertad conseguida por el pueblo la defensa de la libertad	¡Libertad! (3 veces) Y los libres del mundo responden ¡al gran pueblo argentino salud! (3 veces) (...) que supimos conseguir (2 veces) (...) o juremos con gloria morir (3 veces)
	Imágenes sonoras acerca de:	la libertad	Oíd mortales el grito sagrado (...) Oíd el ruido de rotas cadenas (...) Y los libres del mundo responden (...)
	Metáforas acerca de:	la libertad la igualdad la libertad conseguida	(...) el ruido de rotas cadenas (...) Ya su trono dignísimo abrieron (...) Ved el trono a la noble igualdad (...) los laureles que supimos conseguir.
	El lugar de la enunciación	El enunciador interpela desde el imperativo a un destinatario en 2ª persona del plural. Hace una descripción de una acción en 3ª persona del plural. Manifiesta una expresión de deseos en 1ª persona del plural en el modo imperativo.	Oíd mortales (...), Oíd el ruido (...), (...) ved el trono a la noble (...) Ya su trono dignísimo abrieron (...), Y los libres del mundo responden (...) Sean eternos los laureles que supimos conseguir (...), Coronados de gloria vivamos o juremos con gloria morir.

Observaciones surgidas de este análisis

En cuanto a los contenidos

El análisis realizado ha mostrado que esta canción no presenta contenidos acerca de: la patria, la familia, Dios, el trabajo ni el heroísmo.

Se han encontrado contenidos coincidentes con los enunciados que hacen a la construcción de la identidad nacional para el proyecto peronista que se visibilizan en diversas unidades textuales, no obstante tratarse de una producción que data de los albores de la argentinidad.

El enunciado "la justicia social" se materializa en el contenido acerca de "la igualdad" que se observa en el texto: "(...) ved al trono la noble igualdad". La justicia social era la base para la acción educativa que desarrollaría el Estado como un deber para asegurar las oportunidades igualitarias para todos.

(...) los derechos diferenciales se inscribían en una trama de oportunidades comunes garantizada por los deberes del Estado, por una democracia social, por una política de justicia social, que otorga otra significación a la democracia. (...)

En la política educativa del peronismo la relación entre educación y democracia se concibió como supresión de los privilegios que atravesaban a la población infantil y a la democracia social, es decir, como una práctica articuladora en la cual se priorizaba la justicia social como condición previa a toda intervención educativa.⁸ (Carli, Sandra; 2003::268)

El enunciado "el pueblo nacional, social y cristiano" se visibiliza en el contenido acerca "del pueblo" que aparece en la canción: "(...) ¡al gran pueblo argentino salud!" que son coincidentes con la expresión de Perón: "Nuestro Modelo Argentino debe presentar el dinamismo de todo lo que se vincula con el devenir de un pueblo".⁹ (1986: 65)

El contenido acerca de "ecos en otros pueblos" que se observa en los versos: "Y los libres del mundo responden ¡al gran pueblo argentino salud!" es materialización del enunciado "la integración de Argentina a la identidad regional".

Al respecto escribe Perón:

Los acuerdos en el nivel nacional y las integraciones regionales son el primer paso trascendente para alcanzar la meta propuesta y para ello el país debe estructurarse como un verdadero sistema. En él debe disponerse de un medio que oriente las realizaciones como entiendo debe ser el Proyecto Nacional¹¹ (Perón, Juan Domingo; 1986: 98)

El enunciado “la autodeterminación de los pueblos” se materializa en el contenido acerca de “la libertad” que canta la canción: “(...) el grito sagrado ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad! Oíd el ruido de rotas cadenas (...)”.

Si las alternativas, según Perón, son neoliberalismo o liberación, y si se ha optado por la liberación, el ajuste de ese poder es indispensable para lograr que responda a los intereses nacionales.

En lo político, liberación significa tener una Nación con suficiente capacidad de decisión propia, en lugar de una Nación que conserva las formas exteriores al poder, pero no su esencia. La Nación no se simula. Existe o no existe. (Perón, Juan; Domingo; 1986: 41)

El enunciado “la lucha contra el imperialismo” se visibiliza en el contenido acerca de “la gloria” que aparece en los versos: “Coronados de gloria vivamos o juremos con gloria morir”.

El enunciado “la defensa de la soberanía nacional” se concreta en el contenido acerca “del triunfo” que se observa en el texto: “Ya su trono dignísimo abrieron las Provincias Unidas del Sur (...)” y “Sean eternos los laureles que supimos conseguir (...)”. Estos versos son la materialización del requerimiento básico para la construcción de una Nación a la que aspiraba la Modernidad: la independencia nacional, a la que el peronismo pondrá en directa correlación con la soberanía nacional como constitutiva de la identidad nacional.

La serie de sucesos abiertos en Mayo de 1810 marca el momento de la definitiva consagración de la nacionalidad. Lo que hasta entonces existía en el territorio, en la administración y en la conciencia, se materializa ahora en la creación de gobiernos propios e independientes. Esta situación reviste una especial importancia ya que, para la idea moderna de la nacionalidad, la independencia estatal constituye, si no una condición excluyente de la Nación, al menos uno de los atributos fundamentales que distingue a las naciones completas de aquellas que no lo son del todo.¹² (Romero, Luis Alberto; 2004: 58-59)

El texto del Himno Nacional en su versión actual, es fruto de la proyección hacia el patriotismo, la dignidad y la gloria, evidenciada en la gran belleza de su estilo lírico. La primera estrofa suena como una exaltación a los valores de la Modernidad: la libertad y la igualdad. La recurrencia de la palabra ¡Libertad!, repetida tres veces, acompañada por un ascenso en la melodía, así como la referencia a las “rotas

cadenas” y la imprecación a la igualdad: “ved el trono a la noble igualdad”, dan testimonio de los ideales modernos de la América soberana.

Pero en sus versos, el pueblo argentino no está solo en su camino hacia la libertad; lleva sus banderas hacia tierras lejanas, recibiendo congratulaciones con ánimo exaltado de los otros libres del mundo: “Y los libres del mundo responden ¡al gran pueblo argentino salud!” que no en vano presenta tres repeticiones

La estrofa final se tiñe de toda la majestad de la época y corona de gloria el fruto de la epopeya revolucionaria: los laureles conseguidos se eternizarán por siempre, o de lo contrario, la muerte expiará, gloriosa, la derrota a través del canto enfatizado por la repetición “(...) o juremos con gloria morir” tres veces.

Dentro del contexto histórico estudiado, es interesante el aporte del Diccionario Harvard de Música (1997: 511) que considera que “ (...) las naciones en desarrollo seleccionan himnos como ayuda para la unificación de su pueblo, y los cambios de gobierno pueden traducirse en un himno nuevo o revisado.” Sin embargo, no es éste el caso en Argentina, ya que el Himno Nacional brinda elementos que refuerzan la identidad nacional más allá del ideario de los distintos gobiernos, incluyendo el que pretende construir el peronismo.

En cuanto a los recursos literarios









Se observaron repeticiones como las del término “¡Libertad!” que se canta tres veces consecutivas, las de los versos “Y los libres del mundo responden ¡al gran pueblo argentino salud!” también repetidos tres veces, el verso “(...) que supimos conseguir” cantado dos veces y finalmente “(...) o juremos con gloria morir” también repetido tres veces. En todos los casos se trata de términos que justifican su repetición dentro de los rituales patrióticos. Su contenido tiene un fuerte peso que justifica el énfasis en que se expresan, dado que se trata de la libertad que ha sido conseguida, pero que hay que defender; una libertad en la que es compromiso de todos el sostenerla a costa de la vida. Pero hay más aún: este logro de liberación es aplaudido por otros pueblos libres en otro rincón del mundo. La Argentina naciente se piensa integrada a la identidad regional tal como lo predica el peronismo.

El texto presenta metáforas que son de uso habitual para referirse a la libertad, tales como: “Oíd el ruido de rotas cadenas” que a la vez se acompaña de una imagen sonora que le da realce de acuerdo a la magnitud de su significación: nuevamente la libertad. La grandilocuencia del estilo propio de un himno, se plasma en el lugar destacado de la igualdad, presentada desde el trono, como trofeo ganado por las luchas de la emancipación: “Ved el trono a la noble igualdad” así como “Ya su trono dignísimo abrieron”. Finalmente, la metáfora “sean eternos los laureles” remite a la ahistoricidad de la Nación acompañada por el aire de soberbia otorgado por el triunfo,

que se materializa en otra metáfora “los laureles que supimos conseguir” en la que los laureles aparecen como símbolo de la gloria.

En cuanto al lugar de la enunciación hay diversas expresiones que se agruparon en distintas clases: a) el enunciador interpela a un destinatario en 2ª persona dirigiéndose a los mortales desde el imperativo “oíd”, b) desde la 3ª persona describe una acción refiriéndose a las Provincias Unidas del Sur c) se expresa en 1ª persona nuevamente desde un imperativo “con gloria vivamos” o bien “o juremos con gloria morir”. En síntesis, un enunciador que aviva los ánimos patrióticos a través del modo imperativo. Un himno a la libertad.

Análisis de contenido del contexto musical del “Himno Nacional Argentino”

Dimensiones de análisis	Registro en la partitura
Indicaciones interpretativas	<p>Tempo: <i>maestoso</i> (registrado al comienzo de la partitura)</p> <p><i>Allegro vivace</i> en la sección instrumental previa a la estrofa “Sean eternos los laureles (...)”</p> <p><i>Lento</i> en la estrofa “Coronados de gloria (...)”</p> <p><i>Negra</i> = 76 los primeros 11 compases de la introducción instrumental.</p> <p><i>Negra</i> = 104 los siguientes 12 compases de la misma introducción.</p> <p><i>Negra</i> = 76 al inicio de la estrofa cantada.</p> <p><i>Negra</i> = 92 en el final instrumental de la primera estrofa</p> <p><i>Allegro vivace</i> (<i>negra</i>=132) en la introducción instrumental de la segunda sección.</p> <p><i>Negra</i> = 76 (mucho más lento) en “que supimos conseguir” para continuar más lento con la indicación <i>Lento</i> (<i>negra</i> = 60) en “Coronados de gloria vivamos para acelerar en “O juremos con gloria...” con la indicación <i>negra</i>= 132.</p> <p>Dinámica: inicia la introducción instrumental con la indicación <i>forte</i>(<i>f</i>) hasta el 4º compás.</p> <p>La secuencia siguiente, más melodiosa, indica <i>piano</i>(<i>p</i>) <i>legato</i> para ir aumentando la intensidad en un <i>crescendo</i> sobre los tresillos de corchea.</p> <p>El acompañamiento del canto no presenta indicaciones hasta el primer “las Provincias Unidas del Sud” indicado con un <i>fortísimo</i> (<i>ff</i>) para acompañar la secuencia “Y los libres del mundo...” con <i>piano</i>(<i>p</i>) hasta el final de la estrofa.</p> <p>En la sección instrumental siguiente que se inicia con el <i>allegro vivace</i> se expresa repetidamente <i>forte</i> (<i>f</i>) en que empieza el verso “sean eternos los laureles” que con acompañamiento en picado se corta repentinamente para seguir <i>piano</i> (<i>p</i>) en “coronados del gloria (...)” y retomar <i>forte</i> (<i>f</i>) en “o juremos con gloria(...)” hasta el final.</p>
Organización rítmica	<p>Compás 4/4</p> <p>Motivos rítmicos con mayor saliencia:  -  -  -  en la introducción.</p> <p> en las estrofas.</p> <p>En las dos primeras estrofas los comienzos de compás suelen poseer valores de duración más largos  que en el resto del compás (--  y )</p>

Organización melódico-armónica	<p>Registro de la voz cantada: De un si bemol -1 a mi bemol 2</p> <p>Tonalidad: Si bemol Mayor.</p> <p>Modulaciones: toda la obra en Si bemol Mayor. El canto en las estrofas se inicia sobre la dominante para concluir en la tónica en cada una de ellas.</p>
Organización formal	<p>Presenta una primera sección con una introducción instrumental de 23 compases y una estrofa que concluye con un fragmento instrumental. A continuación, y luego de una pausa, sobreviene la segunda sección con una introducción instrumental de 4 compases y una estrofa cuya música difiere completamente de la primera.</p>

Vale aclarar que, además de la partitura con que se ha trabajado en este análisis existe una versión “facilitada” que en el interior, debajo del título expresa: “Transcripción de Luis N. Lareta, según la versión del Maestro Juan P. Esnaola y las indicaciones que figuran en el decreto del Poder Ejecutivo de la Nación, del 25 de septiembre de 1928.” El interior de la tapa posee una serie de observaciones entre las que vale destacar la disposición del Decreto del Poder Ejecutivo de la Nación con fecha 25 de setiembre de 1928:

1º En cuanto a la tonalidad, adoptar la de si bemol que determina para la parte del canto el registro adecuado a la generalidad de las voces; 2º Reducir a una sola voz la parte del canto; 3º Conservar los compases que interrumpen la estrofa, pero con la recomendación de que no deben ejecutarse; 4º Darle forma rítmica al grupo correspondiente a la palabra “vivamos”.

Posteriormente, el arreglador Luis Lareta aporta algunos comentarios acerca de cuestiones técnicas, tales como el agregado de un sonido a la palabra “sean” a los efectos de que como palabra bisílaba requiere cantarse en dos sonidos y otras advertencias respecto a la ortografía del apellido Parera y de López y Planes. Finalmente se lee:

Por último agrego que las indicaciones metronómicas son mías y que los términos de movimiento (menos algunos, de evidente olvido) y los signos de matices usados en esta edición se hallan todos en la versión de Esnaola

Buenos Aires, 16 de marzo de 1940. Luis Lareta”.⁸

⁸ Partitura del Himno Nacional Argentino; Melos Ediciones Musicales; Buenos Aires; 2007.

Observaciones surgidas de este análisis

Los cambios de velocidad indicados en la partitura mantienen un *tempo* vivo con una alternancia hacia el *lento*, lo que hace que el cambio destaque el “coronados de gloria vivamos”.

Revela coherencia entre melodía y texto respecto a las indicaciones de dinámica que varían de acuerdo al texto

Toda la obra responde a la notación *Maestoso* registrada al comienzo de la partitura requerida para la majestuosidad de un himno.

Las dos primeras estrofas cantadas sobre el compás de 4/4 que mantiene toda la canción, presentan repetidamente un primer tiempo de mayor duración que los siguientes del compás, lo que da a la obra la fuerza propia de su género.

Asimismo, la presencia de tresillos de corchea en la parte instrumental acompañados de un *crescendo* en la intensidad de la melodía le da un aire enérgico propio para un himno así como las secuencias frecuentes de corchea con puntillo-semicorchea.

A partir del cuadro se puede observar que la tonalidad en que está compuesta la obra (Si bemol Mayor) es adecuada para la interpretación a cargo de bandas militares porque los instrumentos de viento se acomodan mejor a esa tonalidad. Por esto es que las tonalidades mayores con bemoles son frecuentes en el repertorio patrio.

Aunque diga en la partitura “adaptado a voces infantiles” el registro de la voz cantada, no puede acomodarse a las voces de los niños porque resulta muy extenso, sobrepasando sus posibilidades naturales dado que la extensión cómoda de un niño es de una octava (de do 1 a do 2) y en este caso excede la octava (de si bemol -1 a mi bemol 2).

Respecto a la organización formal responde a una estructura libre en la que presenta una introducción instrumental y cuatro estrofas cantadas. La segunda y la tercera estrofas se presentan separadas por una secuencia instrumental.

En cuanto a todas las categorías analizadas, la obra responde a las formas compositivas occidentales europeas, no presentado ningún elemento que pueda asimilarse a las formas compositivas nacionales ya sean folklóricas o nativas. Blas Parera, quien compuso la música era español, radicado en Buenos Aires durante la época de la emancipación, perdiéndose todo rastro de él a partir de 1813 en que partió a su país natal.

Vale destacar que en esta obra se produce una fuerte relación texto-*tempo*-música. Al observar la partitura se leen diferentes indicaciones de velocidad y de carácter que se expresan seguidamente y se relacionan con el texto.

Se inicia la canción con la introducción instrumental con carácter *maestoso* al que lo acompaña una velocidad de *negra=76* para acelerar luego en el compás 12 indicando *negra=104*. A partir de este compás 12, hay un cambio en la melodía en la que priman los tresillos de corchea alternados al principio con 3 grupos de corchea con puntillo y semicorchea. Esta rítmica introductoria plantea desde el comienzo una canción que se encuadra en la solemnidad, firmeza y bríos, propios de un himno. Esta característica también se presenta en la melodía que acompaña la primera estrofa cuyo motivo rítmico predominante es corchea con puntillo-semicorchea en casi todos los compases que componen la estrofa.

Al comenzar el canto “oíd mortales (...)” se lee nuevamente *negra=76* lo que coincide con la intención de que el “grito sagrado” sea escuchado por todos los hombres, de ahí la necesidad de llamarlos diciéndolo con más lentitud respecto a los compases introductorios.

El grito “libertad, libertad, libertad”, se acompaña con una progresión ascendente de la melodía iniciada en el 3^{er} grado para concluir en la tónica. Ésta es una invitación gradual, que comienza en las notas más graves como un pedido en el primer “libertad”, para llegar al tercero concluyendo en la secuencia más aguda como conquista de esa libertad consolidada. El cierre tonal en la tónica del tercer “libertad”, confiere una sensación de distensión y reposo propio de la concreción de un ideal.

Posteriormente, los versos “Y los libres del mundo responden al gran pueblo argentino salud” se cantan repetidamente a modo de insistencia fundacional de una patria que nace reafirmando los cimientos de la nacionalidad. La última repetición “al gran pueblo argentino salud!” que culmina en el reposo tonal, hace coincidir el acento de “argentino” en el sonido más agudo de la secuencia, en el que la altura de la melodía reafirma el significado de la palabra “argentino”.

Luego de la reiteración de estos versos, la parte instrumental que le continúa vuelve a acelerarse con la indicación *negra= 92* para luego indicar mayor velocidad y otro carácter: *allegro vivace negra=132*. Así llega a la expresión “sean eternos los laureles que supimos conseguir”, que, rememorando el podio sagrado de los dioses de la antigüedad coronados de laureles, se escucha de manera enérgica y contundente destacada por el acompañamiento del piano que tiene como articulación el “picado” haciendo que se remarque el texto.

Posteriormente, al llegar a la repetición de ese mismo verso “que supimos conseguir”, se produce un importante cambio de carácter, como si quien canta se quedara “pensando” en esa conquista, sin connotación guerrera, cantándolo de manera más calma indicada con *negra=76*, para seguir con un ritmo también tranquilo, tal como lo dice la expresión “lento *negra = 60* con la que canta

“Coronados de gloria vivamos (...)”. Ésta se interrumpe casi abruptamente para enunciar “o juremos con gloria morir” con la indicación de mayor velocidad *negra*=132.

Finalmente, con esa expresión enérgica e insistente repetida tres veces con diversos movimientos melódicos “o juremos con gloria morir”, concluye el himno con el carácter majestuoso de su comienzo, pero enunciando enfáticamente desde el imperativo la opción de una muerte gloriosa si no es posible vivir con gloria: “coronados de gloria vivamos o juremos con gloria morir”.

Síntesis del análisis de la canción

Un canto a la libertad guardado en el carácter solemne que le confiere la música a través de la riqueza de la obra surgida de la habilidad compositiva de sus autores, fieles al estilo europeo. Escrito en una tonalidad que facilita su interpretación a cargo de bandas militares, aunque dificulta el canto grupal, es una expresión de la militarización de la cultura cívica y escolar de Argentina.

Rico en metáforas y repeticiones, se muestra como un clamor reiterativo por la libertad, valor universal que se expresa en la libertad conseguida y que hay que defender a costa de la vida.

Los términos de sus versos se resignifican durante el peronismo, de modo que la universalidad de la libertad se transforma en un valor, conseguido por el nuevo modelo: libertad social, económica y política, siendo el Himno Nacional Argentino, dentro de la dimensión ideológica del peronismo, un canto de la patria “Justa, libre y soberana”.

La presencia de la enunciación en imperativo y el uso de la tercera persona delata a un “enunciador abstracto” dentro de un acto público de enunciación, con el colectivo “pueblo” como destinatario, proyectado hacia el pueblo peronista que se conjuga en un “nosotros” devenido en un “enunciador nosotros heroico”.

En cuanto a los enunciados de la identidad nacional definidos por el peronismo, a través de sus versos se privilegian: “la lucha contra el imperialismo”, “la integración de Argentina a la identidad regional”, “la autodeterminación de los pueblos” y “la defensa de la soberanía nacional”.

3.3.2. Canción patriótica de 1810

Texto y música: atribuidos a Esteban De Luca

La América toda se conmueve al fin
y a sus caros hijos convoca a la lid.
A la lid tremenda que va a destruir
a cuantos tiranos la osen oprimir.

La patria en cadenas no vuelva a gemir
en su auxilio todos la espada ceñid.
El padre a sus hijos pueda ya decir
gozad de derechos que no conocí.

La patria en cadenas no vuelva a gemir
en su auxilio todos la espada ceñid.
Sudamericanos mirad ya lucir
de la dulce patria la aurora feliz.

En la tapa de la partitura oficial de la obra se lee⁹

Al General de División Don José María Bustillo
Canción patriótica
(del año 1810)
Edición oficial del Consejo Nacional de Educación
Letra y música atribuidas a Esteban De Luca
Arreglo y armonía de José M. Roldán
Editores autorizados Establecimiento Musical Neumann

⁹ Fuente: Partitura de "La canción patriótica (del año 1810); Ed. Neumann; Buenos Aires; sin fecha.

Datos históricos

En la partitura de la edición oficial del Consejo Nacional de Educación de esta canción, se le atribuye a Esteban De Luca la autoría de la letra y de la música cuyo arreglador y armonizador es José M. Roldán. Al respecto se lee en dicha partitura:

Nota

Acerca del autor de la música y letra de la presente canción, el historiador Don José Antonio Pillado, erudito en la materia se expresa así:

“...La letra fue publicada como dije antes, en el Nº 24 de “La Gaceta” el 15 de noviembre de 1810, con este título: *Marcha patriótica compuesta por un ciudadano de Buenos Aires, para cantar con la música que otro ciudadano está arreglando*. Este *otro ciudadano* era, según mi opinión, el mismo Esteban De Luca, cuya modestia le obligó entonces a callar el nombre; pero cuyo afecto a la música era, puede decirse, una peculiaridad de familia, y llegó a popularizarse por este medio.

“...hasta 1820 y aún más adelante, se ejecutaba con la denominación de *Marcha patriótica* en todos aquellos ceremoniales en que el himno nacional no era imprescindible.

“Concluyo, pues, que si bien no se puede probar de una manera evidente que de Luca fuese el autor de la música de esta canción hay motivos bastantes para atribuírselas como se le atribuye la letra que no fue firmada”.

(La Prensa de Bs. As. Nº 14.100)

Buenos Aires, Mayo 31, de 1909

José M. Roldán

Contrariamente a esta suposición, Carlos Vega (1962), observa que es probable que la música haya sido compuesta por Blas Parera y ese “otro ciudadano que (la) está arreglando” según “La Gaceta”, se refiriera, justamente, a Parera.

Este investigador considera a esta marcha como el primer antecedente del Himno Nacional, que fue cantada intensamente hasta la adopción del actual y que la música original de la canción estaba perdida. Explica que, de acuerdo a lo expresado en dicha publicación, comenzaba con la estrofa “Sudamericanos mirad ya lucir de la dulce patria la aurora feliz” y la segunda era “La América toda se conmueve al fin (...)”. Las tres restantes no se incorporaron a la edición mencionada.

Sin embargo, respecto al orden de las estrofas, la partitura analizada, que es la edición oficial del Consejo Nacional de Educación¹⁰, justamente registra al revés: la primera estrofa es “La América toda se conmueve al fin (...)” y la segunda “Sudamericanos mirad ya lucir de la dulce patria la aurora feliz”.

Esta canción es también un antecedente de la impronta militar del cancionero patrio dado que quien fuera oficial de División del Ejército recuerda que la misma había sido tocada por las bandas militares en actos oficiales. En el interior de la partitura analizada puede leerse:

Buenos Aires, mayo 29 de 1909

Señor José M. Roldán

Presente.

Distinguido Señor:

En contestación á su apreciable del 25 del corriente, tengo el agrado de manifestarle que la canción patriótica que Ud. se dignó hacerme oír -armonizada por Ud.-es la misma que, en la época en que yo era jóven, se cantaba popularmente en los festejos patrióticos y se tocaba como marcha por las bandas militares en honores oficiales. Dejando de esta manera satisfecho su pedido, me es grato ofrecerme a Ud.

A.S.S.

José Ma. Bustillo

Gral. De División

¹⁰ Fuente: Partitura *Canción patriótica (del año 1810)*; Editores autorizados: Establecimiento Musical Neuman (no registra año).

Análisis de contenido del texto literario de la “Canción patriótica de 1810”

Enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo	Dimensiones de análisis de las unidades textuales		Unidades textuales
	Recursos literarios	Contenido acerca de:	
El amor a la patria		la patria	La patria en cadenas no vuelva a gemir (...) (...) de la dulce patria la aurora feliz
La justicia social		la igualdad	El padre a sus hijos pueda ya decir gozad de derechos que no conocí
El pueblo nacional, social y cristiano		el pueblo	El padre a sus hijos pueda ya decir gozad de derechos que no conocí
La familia como célula social		la familia	No presenta
Los valores cristianos		Dios	No presenta
El trabajo como derecho y como deber		el trabajo	No presenta
La integración de Argentina a la identidad regional		ecos en otros pueblos	La América toda se conmueve al fin (...) (...) en su auxilio todos la espada ceñid Sudamericanos mirad ya lucir de la dulce patria la aurora feliz.
La autodeterminación de los pueblos		la libertad	La patria en cadenas no vuelva a gemir (...)

			A la lid tremenda que va a destruir a cuantos tiranos la osen oprimir.
La lucha contra el imperialismo		la gloria	No presenta
La defensa de la soberanía nacional		el triunfo	A la lid tremenda que va a destruir a cuantos tiranos la osen oprimir.
La memoria de la acción heroica de los próceres		el heroísmo	No presenta
	Repeticiones acerca de:	el deseo de libertad el nacimiento de la patria	La patria en cadenas no vuelva a gemir (...) de la dulce patria la aurora feliz.
	Imágenes sonoras acerca de:	el deseo de libertad	La patria en cadenas no vuelva a gemir
	Metáforas acerca de:	la libertad el nacimiento de la patria la defensa de la libertad	La patria en cadenas no vuelva a gemir (...) de la dulce patria la aurora feliz (...) la espada ceñid (...)
	El lugar de la enunciación	El enunciador describe una situación referida a la patria en 3ª persona del singular durante toda la canción a excepción de los dos últimos versos. En los dos últimos versos interpela a un destinatario en 2ª persona del plural en el modo imperativo.	La América toda se conmueve al fin y a sus caros hijos convoca a la lid. Sudamericanos mirad ya lucir de la dulce patria la aurora feliz.

Observaciones surgidas de este análisis

En cuanto a los contenidos

El análisis realizado ha mostrado que esta canción no presenta contenidos acerca de: la familia, Dios, el trabajo, la gloria, ni del heroísmo

Haciendo una lectura del texto, escrito hacia 1810 en plena gesta revolucionaria, caracterizado por su estilo belicoso y hostil propio de la época, se puede encontrar la justificación de su inclusión en el cancionero patrio del período estudiado.

Los enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo fueron visibilizados a través de las unidades textuales de la canción que se describen seguidamente.

El “amor a la patria”, se materializó en el contenido acerca del “amor a la patria” que aparecen en el texto de la canción: “La patria en cadenas no vuelva a gemir (...)”, “(...) de la dulce patria la aurora feliz.”

La “justicia social” se materializó en el contenido acerca de “la igualdad” cuando expresa “El padre a sus hijos pueda ya decir gozad de derechos que no conocí”. Para el enunciado “el pueblo nacional, social y cristiano” se encontró el contenido acerca “del pueblo” en el texto que dice: “El padre a sus hijos pueda ya decir gozad de derechos que no conocí”.

El enunciado acerca de “la autodeterminación de los pueblos” que se concreta en el contenido acerca de “la libertad” y se evidencia en el texto “la patria en cadenas no vuelva a gemir (...)”, tiene relación con las palabras de Perón (1986) expresadas en el Proyecto Nacional:

(...) Argentina inició un proceso de cooperación latinoamericana para lograr la liberación. Ya la idea de Comunidad Latinoamericana estaba en San Martín y Bolívar; ellos sembraron las grandes ideas y nosotros hemos perdido un siglo y medio vacilando en llevarlas a la práctica (Perón, Juan Domingo; 1986: 35)

La “lucha contra el imperialismo” encontró su materialización en el contenido acerca de “la gloria”, a través de “A la lid tremenda que va a destruir a cuantos tiranos la osen oprimir”. La “defensa de la soberanía nacional” se visibilizó en el contenido acerca “del triunfo” que se presenta en “La patria en cadenas no vuelva a gemir (...)” y “A la lid tremenda que va a destruir a cuantos tiranos la osen oprimir.”

El enunciado “integración de Argentina a la identidad regional”, materializado en el contenido acerca de “ecos en otros pueblos” hace pie en los textos: “La América toda se conmueve al fin (...)”, “(...) en su auxilio todos la espada ceñid” “Sudamericanos

mirad ya lucir de la dulce patria la aurora feliz” se relaciona con las palabras de Perón (1986).

Cada país participa de un contexto internacional del que no puede sustraerse. Las influencias recíprocas son tan significativas que reducen las posibilidades de éxito en acciones aisladas.

Es por ello que la Comunidad Latinoamericana debe retomar la creación de su propia historia, tal como lo vislumbró la clarividencia de nuestros libertadores, en lugar de conducirse por la historia que quieren crearle los mercaderes internos y externos.

Lo repito una vez más: “El año 2000 nos encontrará unidos o dominados”. Nuestra respuesta, contra la política de “dividir para reinar” debe ser la de construir la política de “unirnos para liberarnos”. (Perón, Juan Domingo:35)

En cuanto a la “lucha contra el imperialismo”, podrían aparecer algunas contradicciones ante la inclusión de esta canción dentro del cancionero patrio. Teniendo en cuenta que la reforma peronista se ve teñida de una fuerte tendencia hispanista que, al igual que la alianza con el catolicismo, obedece a razones políticas del momento, sobre todo en el primer período, vale preguntarse cómo se sostiene esta canción dentro del repertorio. Si Perón recurre a proclamar la unidad del mundo hispánico frente a las presiones económicas y políticas del expansionismo de los Estados Unidos destacando las tradiciones hispánicas continuadas por los próceres independencistas, en especial San Martín, así como la valoración por la herencia del idioma legado por los españoles, si se observa este acercamiento hispanista ¿cómo se sostiene la presencia de este discurso en el cancionero tan crudo y violento hacia España? La canción se encuadra en una visión hostil hacia la “madre patria”, tras un texto fuerte y aguerrido “la patria en cadenas no vuelva a gemir”. Hay un clamor por la defensa de la libertad en alusión a las “cadenas” que ataban a la patria a la corona española, convocando a defenderla, destruyendo “a cuantos tiranos la osen oprimir” y recurriendo a la espada para luchar en su defensa. Pero ocurre que esta idea de opresión, ese “tirano” al que alude, ese llamado a la liberación dentro de la etapa estudiada, sustituye su destinatario: éste ya no es puntualmente España. Así el texto adquiere un nuevo significado durante el peronismo a través de un nuevo destinatario: el “imperialismo”, materializado en la acción expansionista de los EEUU. Ésta fue una de las banderas enarboladas por Perón en rechazo al sometimiento experimentado a la voluntad de las potencias extranjeras, tal como lo expresa él mismo.

De dos fuentes proviene el crecimiento económico de los países más avanzados. Por un lado, de sus propios recursos tecnológicos y

acumulación de capital. Por el otro, del acceso a las riquezas y el trabajo de los países colonizados.

El traspaso de las riquezas de estos últimos países a las grandes potencias, se efectuó de muy diversas formas. De acuerdo con las circunstancias, se utilizó desde el procedimiento de la apropiación física hasta el de la remesa de beneficios para las inversiones imperiales, pasando por las etapas intermedias de ambos extremos. (Perón, Juan Domingo: 33-34)

Este aspecto está en consonancia con el enunciado “justicia social” que se materializa en el contenido acerca de “la igualdad” observadas en el texto de la canción: “El padre a sus hijos pueda ya decir gozad de derechos que no conocí” en tanto alude a los ecos de la acción imperialista sobre los trabajadores.

En su transcurso, las espaldas de los trabajadores de los pueblos sometidos- tanto del mundo oriental como del occidental- han sobrellevado, en buena medida, la carga del progreso de las metrópolis imperialistas. (Perón, Juan Domingo: 34)

El enunciado “justicia social” materializada en el contenido acerca de “la igualdad”: “El padre a sus hijos pueda ya decir gozad de derechos que no conocí”, tiene una fuerte relación con el concepto de ciudadanía plena gestado por el peronismo por el que el pueblo visibilizado como tal, adquiere derechos que las generaciones anteriores desconocían, tal como ocurría 150 años atrás.

En cuanto a los recursos literarios

No pasan inadvertidas las metáforas: “(...) la patria en cadenas (...)”, “(...) de la dulce patria la aurora feliz.”, teñidas de amor fervoroso a la patria naciente en relación al ideal moderno de libertad y el surgimiento de una nueva Nación.

La imagen sonora que aparece en el texto también corresponde a una referencia a la patria libre: “La patria en cadenas no vuelva a gemir”. En la última metáfora hay una alusión clara a la defensa de la patria a través de la acción militar como defensa a la soberanía nacional: “(...) la espada ceñid (...)”.

En cuanto al “lugar de la enunciación”, se han observado dos características. El enunciador describe una situación referida a la patria en 3ª persona durante toda la canción a excepción de los dos últimos versos en los que interpela a un destinatario en 2ª persona en el modo imperativo: “Sudamericanos mirad ya lucir de la dulce patria la aurora feliz”. El uso del imperativo es una estrategia que transforma al enunciador en un ente abstracto cuyo discurso adquiere valor de verdad.

Análisis de contenido del contexto musical de la “Canción patriótica de 1810”

Dimensiones de análisis	Registro en la partitura
Indicaciones interpretativas	<p>Tempo: <i>marcial</i> (registrado al comienzo de la partitura)</p> <p><i>animando</i> al comienzo de la segunda estrofa</p> <p><i>1º tempo</i> o sea <i>marcial</i> en la tercera</p> <p><i>piú mosso</i> los dos últimos versos de la última estrofa</p> <p><i>vivo</i> los tres últimos compases de la coda, que son instrumentales</p> <p>Dinámica: no hay indicaciones en toda la obra a excepción de un regulador que indica <i>diminuendo</i> sobre el último verso de la primera estrofa: “A cuantos tiranos(...)”</p>
Organización rítmica	<p>Compás 2/4</p> <p>Motivos rítmicos con mayor saliencia: </p> <p>Muchos de los finales de verso son masculinos </p>
Organización melódico-armónica	<p>Registro de la voz cantada: De do central al mi bemol 2</p> <p>Tonalidad: Fa Mayor</p> <p>Modulaciones: Toda la obra en Fa Mayor.</p> <p>Presenta alteraciones accidentales.</p> <p>Los versos generalmente concluyen en la tónica, a excepción de algunos versos que concluyen en el 4º y 5º grados.</p>
Organización formal	<p>Se organiza en tres estrofas. La primera y la tercera tienen igual música salvo una pequeña coda final que aparece en la última. La segunda estrofa tiene una melodía diferente a ambas.</p>

Observaciones surgidas de este análisis

La canción está compuesta en 2/4. Se observa la predominancia de corcheas, corchea con puntillo-semicorchea y tresillos de corcheas lo que le da un ritmo ágil. No presenta ninguna introducción, comenzando directamente con el canto.

Está toda compuesta en la tonalidad de Fa Mayor.

Se organiza en tres estrofas. La primera y la tercera tienen igual música salvo una pequeña coda final que aparece en la última. La segunda estrofa tiene una melodía diferente a ambas.

Las indicaciones de carácter indican *marcial* al comienzo del canto de la primera estrofa, *animando* al comienzo de la segunda, para volver en la tercera a *1º tempo*, *marcial*. Los dos últimos versos de la última estrofa tienen como indicación *piú mosso*.

versos “El padre a sus hijos pueda ya decir gozad de derechos que no conocí” de la “Canción patriótica de 1810” encajen perfectamente en este contexto político resignificados en el “descamisado”, categoría creada para el trabajador peronista.

Pero hay más aún: esta figura se hacía extensiva a la historia nacional en la que se asimilaba a los desclasados desde la época independencista con los descamisados, tal como lo expresan las palabras encarnizadas del diputado Colom:

(...) los “descamisados” de la República: los mismos que en las Invasiones inglesas se opusieron al invasor mientras la clase oligárquica rendía homenaje a Béresford y a sus oficiales (...) las niñas de la élite de entonces se paseaban del brazo de los oficiales invasores por las calles de la antigua aldea de Buenos Aires, mientras el pueblo “descamisado” prestaba su sangre y su coraje para expulsar al usurpador. Más tarde, como en 1810, fueron los “descamisados” los que exigieron Cabildo Abierto, evitando que cuajara el propósito reaccionario de ciertos dirigentes. Años más tarde, son los “descamisados” los que con San Martín cruzan los Andes para libertar a América, mientras los “no descamisados”, los de la naciente oligarquía, conspiraban en Buenos Aires contra el ejército que estaba formando el Gran Capitán en Cuyo. Posteriormente, en 1916, ¿quiénes son sino los descamisados los que permiten la ascensión del primer gobierno popular (...). Y por último, ¿quiénes son, sino los “descamisados”, los que, ante la intromisión de un embajador extranjero, surgen como hongos de la tierra, salen a la calle y se congregan en la Plaza de Mayo (...). (Diputado Colom, Diario de Sesiones de la Cámara de Diputados, 1949, Tomo III: 20409 en Somoza Rodríguez, Miguel: 330).

Estas palabras corroboran la aseveración de Raanan Rein (1998) acerca de la utilización que hacía Perón de la historia nacional para asimilarla a la acción de su gobierno como parte de su tarea de indoctrinación, según el autor:

“El régimen intentó también relacionar entre eventos históricos que fueron hitos en la vida de la Nación y la realidad peronista. Utilizaba tales acontecimientos para destacar diversos hechos actuales. (Rein, Raanan; 106)

Según Luis Alberto Romero, la Argentina se presenta como una “nación desgarrada” y perdedora de su territorio, a la que los extraños le han quitado parte del mismo, que han crecido apropiándose de lo que era de ella, como consecuencia de lo cual los argentinos toleraron resignadamente sus pérdidas, mostrando la grandeza moral de su

actitud, por lo que un reclamo de parte de naciones extrañas se torna en un fuerte desagrado.

El mito de la nación desgarrada, que comienza a iluminar la historia nacional a partir de la epopeya abierta en mayo de 1810, sienta las bases de una mirada sobre la nacionalidad propia, dominada por la grandeza moral y el desprendimiento. La Argentina, libertadora de otras naciones y sostenedora de una razón histórica de indudable grandeza, aparece como el sujeto protagonista y unívoco de un relato centrado en temas políticos, bélicos y territoriales. Sobre esta base se recortará, en adelante, la visión que enfatizará la sospecha sobre los otros.¹¹

Aunque de la madre patria hubo que deshacerse como de un enemigo, es madre al fin, ante lo que los conflictos quedan minimizados como desavenencias pasajeras de escasa significación. La relación con la madre patria tiene resonancias en la concepción de la soberanía territorial, se sustenta en la idea de continuidad, en tanto lo que pertenecía a la madre será heredado por derecho, lo que resulta una argumentación sostenida frente al concierto de las naciones en lo referente a la soberanía territorial, cuyo caso ejemplar son las Islas Malvinas.

Los contenidos ideológicos organizados por los gobiernos de cada época se adecuaron a los vaivenes de las banderas políticas de cada momento. En todos los casos, es la escuela a través de la enseñanza de la lengua nacional, la historia nacional y los rituales patrios, la que va a asegurar la convicción acerca del destino de grandeza, la prosperidad económica, la unidad interior y la expansión de la patria.

En ese sentido, no pasan inadvertidas las metáforas: "(...) la patria en cadenas (...)", "(...) de la dulce patria la aurora feliz.", referidas a la patria en donde lo que se metaforiza es el ideal moderno de libertad y el nacimiento de una nueva Nación. La imagen sonora que aparece en el texto también corresponde a una referencia a una patria libre: "La patria en cadenas no vuelva a gemir". En la última metáfora hay una alusión clara a la defensa de la patria a través de la acción militar: "(...) la espada ceñida (...)."

Síntesis del análisis de la canción

De profundo valor histórico en tanto antecedente del Himno Nacional, esta canción es un canto encendido contra la acción opresora del imperialismo y la defensa de los derechos sociales conquistados como resultado de la libertad. Se evidencia el momento

¹¹ Romero, Luis Alberto; op.cit.; pág. 66.

histórico en el que sus versos fueron compuestos por la dureza de sus términos. Se ha privilegiado el texto sobre la melodía, adquiriendo ésta un sentido marcial en correspondencia con la intencionalidad de liberación patriótica y espíritu belicoso. Este carácter revela la impronta militar del cancionero patrio desde sus inicios (1810). La dinámica en que se expresa la canción es coherente con el texto en cuanto a conceptos que se intenta enfatizar.

Sus versos permiten cobijar a varios de los enunciados de la identidad nacional definidos por el peronismo: “la justicia social”, “la lucha contra el imperialismo”, “la integración de Argentina a la identidad regional”, “la autodeterminación de los pueblos”, “la defensa de la soberanía nacional”.

La canción privilegia a un “enunciador abstracto” que sobre el final dejará su lugar a un “enunciador imperativo” que no deja de ser abstracto, pero que compromete a los demás pueblos en una épica patriótica, que en el marco del ideario de Perón adquiere un fuerte significado comprometido con la adhesión a su causa.

3.3.3. Himno al Libertador General San Martín

Texto: Segundo M. Argarañaz- Música: Arturo Luzzatti

Yerga el Ande su cumbre más
alta,
dé la mar el metal de su voz
y entre cielos y nieves eternas
se alza el trono del Libertador.

Suenen claras trompetas de gloria
y levanten un himno triunfal,
que la luz de la historia agiganta
la figura del Gran Capitán.

De las tierras del Plata a Mendoza,
de Santiago a la Lima gentil
fue sembrando en la ruta laureles
a su paso triunfal, San Martín.

San Martín, el señor de la guerra,
por secreto designio de Dios,
grande fue cuando el sol lo alumbraba
y más grande en la puesta del sol.

¡Padre augusto del pueblo argentino,
héroe magno de la libertad!
A tu sombra la patria se agranda
en virtud, en trabajo y en paz.

¡San Martín! ¡San Martín! Que tu
nombre
honra y prez de los pueblos del
sur
aseguren por siempre los rumbos
de la patria que alumbra tu luz.

La partitura oficial de esta obra carece de tapa. En el interior se lee¹²:

Año del Himno al Libertador General San Martín
Comisión Nacional Ley 13.661

Himno al Libertador General San Martín
Letra de Segundo M. Argarañaz
Música de Arturo Luzzatti

¹² Fuente: Partitura del "Himno al Libertador General San Martín"; Imprenta Musical Garret; Buenos Aires; 11-8-1950.

Análisis de contenido del texto literario del “Himno al Liberador General San Martín”

Enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo	Dimensiones de análisis de las unidades textuales		Unidades textuales
	Recursos literarios	Contenido acerca de:	
El amor a la patria		la patria	(…) aseguren por siempre los rumbos de la patria que alumbra tu luz.
La justicia social		la igualdad	No presenta
El pueblo nacional, social y cristiano		el pueblo	¡Padre augusto del pueblo argentino (…)
La familia como célula social		la familia	No presenta
Los valores cristianos		Dios	San Martín, el señor de la guerra, por secreto designio de Dios A tu sombra la patria se agranda en virtud, en trabajo y en paz.
El trabajo como derecho y como deber		el trabajo	A tu sombra la patria se agranda en virtud, en trabajo y en paz.
La integración de Argentina a la identidad regional		ecos en otros pueblos	De las tierras del Plata a Mendoza, de Santiago a la Lima gentil (…)
La autodeterminación de los pueblos		la libertad	De las tierras del Plata a Mendoza, de Santiago a la Lima gentil (…)

			¡Padre augusto del pueblo argentino, héroe magno de la libertad!
La lucha contra el imperialismo		la gloria	No presenta
La defensa de la soberanía nacional		el triunfo	(...) fue sembrando en la ruta laureles a su paso triunfal San Martín.
La memoria de la acción heroica de los próceres		el heroísmo	Suenen claras trompetas de gloria y levanten un himno triunfal que la luz de la historia agiganta la figura del Gran Capitán. (...) grande fue cuando el sol lo alumbraba y más grande a la puesta del sol. (...) héroe magno de la libertad! A tu sombra la patria se agranda (...) ¡San Martín! ¡San Martín! Que tu nombre honra y prez de los pueblos del sur (...)
	Repeticiones acerca de:	No presenta	No presenta
	Imágenes sonoras acerca de:	el temple del prócer el espíritu militar y glorioso	(...) dé la mar el metal de su voz Suenen claras trompetas de gloria y levanten un himno triunfal,
	Metáforas acerca de:	la grandeza del prócer	(...) se alza el trono del Libertador.

		del triunfo	(...) que la luz de la historia agiganta (...) (...) fue sembrando en la ruta laureles
	El lugar de la enunciación	<p>El enunciante manifiesta una expresión de deseos en modo imperativo en las dos primeras estrofas.</p> <p>En las estrofas 3ª y parte de la 4ª describe la acción en 3ª persona relatando la epopeya patriótica de San Martín.</p> <p>El enunciante concluye las últimas estrofas en 2ª persona interpelando directamente a San Martín.</p>	<p>Yerga el Ande su cumbre más alta (...) (...) dé la mar el metal de su voz (...)</p> <p>San Martín, el señor de la guerra Grande fue cuando el sol lo alumbraba</p> <p>San Martín, San Martín que tu nombre</p>

Observaciones surgidas de este análisis

En cuanto a los contenidos

El análisis realizado ha mostrado que esta canción no presenta expresiones acerca de la igualdad, la familia, la gloria, así como tampoco presenta repeticiones.

Los enunciados constitutivos de la identidad nacional para el peronismo encuentran también un lugar de materialización en las expresiones de esta canción pero como expresa Raanan Rein (1998), Perón se comparaba con San Martín por lo que el “Libertador General San Martín” era equiparable al “Libertador General Perón”.

Esta comparación daba al líder del régimen la oportunidad de ponerse junto a un héroe nacional que gozaba del reconocimiento de todo el pueblo, esperando poder ponerse también él por encima de cualquier controversia pública y aspirar a la legitimidad inapelable de que era objeto el Libertador. (Rein, Raanan; 1998: 107)

Las expresiones que aparecen en este himno están resignificadas a través de este proceso comparativo que usa Perón para su propio provecho y enaltecimiento de su figura, por lo que los enunciados de la identidad nacional peronista encuentran su materialización en las diversas unidades textuales de esta canción.

Vale además, la observación de Mariano Plotkin acerca de que en este período, sobre todo en 1950, año del centenario de la muerte de San Martín, se usó esa oportunidad para “crear una nueva fuente simbólica de legitimidad al asociar la figura del Libertador con la de Perón” (Plotkin, M; 2003: 160)

El enunciado “amor a la patria” se materializa en el contenido acerca de “la patria” cuando expresa “aseguren por siempre los rumbos de la patria que alumbra tu luz” en referencia a que la grandeza y honra del héroe ilumine los senderos de la patria.

El enunciado “el pueblo nacional, social y cristiano” se materializa en el contenido acerca “del pueblo”: “¡Padre augusto del pueblo argentino (...).”

La cercanía a la Iglesia católica que se concreta en el enunciado que defiende “los valores cristianos” se materializa en el contenido acerca de “Dios” que además exalta la virtud en expresiones tales como “San Martín, el señor de la guerra, por secreto designio de Dios” y “ (...) a tu sombra la patria se agranda en virtud, en trabajo y en paz”. Esta última alude además al contenido acerca “del trabajo” que es la materialización del enunciado “El trabajo como derecho y como deber”.

El enunciado “la integración de Argentina a la identidad regional” encuentra su materialización en el contenido acerca de “ecos en otros pueblos” en el texto de la canción “De las tierras del Plata a Mendoza, de Santiago a la Lima gentil (...).”

En cuanto a “la autodeterminación de los pueblos”, enunciado de fuerte peso en la dimensión ideológica peronista, se materializa en el contenido acerca de “la libertad” al que corresponden los versos: “De las tierras del Plata a Mendoza, de Santiago a la Lima gentil (...)”, “¡Padre augusto del pueblo argentino, héroe magno de la libertad!”.

En cuanto al enunciado referido a “la defensa de la soberanía nacional”, encuentra su visibilización en el contenido acerca del triunfo: “(...) fue sembrando en la ruta laureles a su paso triunfal San Martín”.

La “memoria de la acción heroica de los próceres”, enunciado que posibilita la identificación de Perón con la figura del prócer, se materializa en la repetición del contenido acerca de “el heroísmo” que se encuentra en los versos: “Suenen claras trompetas de gloria y levanten un himno triunfal que la luz de la historia agiganta la figura del Gran Capitán”, “(...) grande fue cuando el sol lo alumbraba y más grande a la puesta del sol, “ (...) héroe magno de la libertad!”, “A tu sombra la patria se agranda (...)”, “¡San Martín! ¡San Martín! Que tu nombre honra y prez de los pueblos del sur”.

En cuanto a los recursos literarios



La sensación de heroicidad que emana de los versos de este himno encuentran su complemento en imágenes sonoras que evocan el clima solemne y militar de la canción, tales como: “(...) dé la mar el metal de su voz”, “Suenen claras trompetas de gloria y levanten un himno triunfal”.

Las metáforas que presenta el texto tales como: “Yergue el Ande su cumbre más alta” “ (...) se alza el trono del Libertador”, “ (...) que la luz de la historia agiganta (...)”, “(...) fue sembrando en la ruta laureles (...)”, confirman la magnificencia de San Martín entronizado como el Libertador, su capacidad de agigantar la historia y su exitosa ruta de triunfos representados por los laureles tal como “los que supimos conseguir” que canta el Himno Nacional. Pero además, crean un clima propio de un himno, que enfatiza la distancia, la egregia figura y la gigantesca heroicidad de San Martín cuya sombra se expande por los rincones de los pueblos del sur.

En cuanto al lugar de la enunciación, en las dos primeras estrofas el enunciador expresa sus deseos desde el modo imperativo cuyo uso en la 3ª persona, es una estrategia que transforma al enunciador en un ente abstracto que hace oír un discurso que adquiere valor de verdad.

Continúa relatando la epopeya sanmartiniana en 3ª persona del plural para concluir interpelando a San Martín desde la 2ª persona, expresión por la que el enunciador se acerca al prócer.

Análisis de contenido del contexto musical del “Himno al Libertador General San Martín”

Dimensiones de análisis	Registro en la partitura
Notaciones interpretativas	<p><i>Tempo: maestoso</i> (registrado al comienzo de la partitura)</p> <p>En el 6º compás de la introducción instrumental aparece un <i>rallentando</i> acompañado de un regulador en <i>crescendo</i> para continuar a <i>tempo</i> en el último tiempo del compás.</p> <p>En la última estrofa en el verso “de los pueblos del sur (...)” hay una indicación <i>rallentando poco a poco</i> y finalmente en el último verso de la canción “(...) que alumbra tu luz” se produce un nuevo <i>rallentando</i>.</p> <p>En el último compás de la canción en la coda instrumental aparece un <i>rallentando</i> sobre los acordes en semicorcheas para concluir en un <i>secca</i> para el acorde final.</p> <p>Dinámica: inicia la introducción instrumental con la indicación <i>fortísimo (ff)</i> hasta el 4º compás. En el 5º compás se observa un regulador que indica <i>crescendo</i>.</p> <p>El comienzo del canto está indicado con un regulador <i>crescendo</i> en “(...) el Ande su cumbre más alta (...)” coincidente con un ascenso de la melodía por grado conjunto.</p> <p>La 2ª estrofa “Suenen claras trompetas de gloria (...)” está indicada con un <i>forte(f)</i> en el acompañamiento del piano.</p> <p>El puente instrumental que une la 1ª parte con la 2ª está indicado <i>fortísimo</i>.</p> <p>La última estrofa que comienza con “¡San Martín! ¡San Martín! (...)” está indicada, tanto en el acompañamiento de piano como en el canto, con <i>fortísimo(ff)</i>.</p>
Organización rítmica	<p>Compás 4/4. En el primer y el último compás de la 5ª estrofa se produce un cambio de compás a 2/4 que no tiene trascendencia desde la organización rítmica respondiendo a la acomodación de la melodía al texto.</p> <p>Motivos rítmicos con mayor saliencia en la introducción instrumental</p>  <p>En las estrofas se reitera:</p>  <p>La blanca del último compás puede reemplazarse por otros valores equivalentes para adecuarse al texto.</p>
Organización melódico-armónica	<p>Registro de la voz cantada: De un si bemol -1 a fa 2.</p> <p>La última estrofa: se inicia con un mi bemol 2.</p> <p>Tonalidad: Mi bemol Mayor</p> <p>Modulaciones: toda la obra en Mi bemol mayor.</p> <p>El canto en las estrofas se inicia sobre la dominante para concluir en la tónica, salvo en la última estrofa que se produce un cambio de compás para reposar en el 4º grado y continuar sobre la tónica con la que concluye.</p> <p>Aparecen abundantes alteraciones accidentales.</p>
Organización formal	<p>Presenta una primera sección con una introducción instrumental de 6 compases que continúa con 4 estrofas con igual música. La segunda sección se une a la anterior con un pequeño puente instrumental. Las estrofas 5ª y 6ª presentan diferente música entre sí y diferente también respecto a las de la primera sección.</p> <p>Concluye con una coda instrumental de 4 compases.</p>

Observaciones surgidas de este análisis

Toda la obra responde a la notación *maestoso* registrada al comienzo de la partitura requerida para la majestuosidad de un himno. Asimismo la presencia de tresillos de corchea en la parte instrumental así como de corcheas con puntillo y fusas da carácter marcial y majestuoso a la obra rememorando toques de tambor.

Presenta una fuerte relación entre texto, melodía y dinámica haciendo coincidir en algunas partes determinadas expresiones como “San Martín” con sonidos agudos y *fortissimo*.

Se observan cambios en la dinámica y en la velocidad, coincidentes con el texto. A través del sonido final de la voz cantada en la nota mi 2 sobre la palabra “luz” cuyo valor rítmico es de 5 tiempos, acompañado por el mismo esquema rítmico inicial con *fortísimo* retoma el carácter con que se inició la obra exacerbado por los acordes sobre fusas en ambas manos del piano en *crescendo*.

Tal como se comentó en el análisis del Himno Nacional se observa que la tonalidad en que está compuesta la obra (Mi bemol Mayor) es adecuada para la interpretación a cargo de bandas militares porque los instrumentos de viento se acomodan mejor a esa tonalidad. Por esto es que las tonalidades mayores con bemoles son frecuentes en el repertorio patrio. Asimismo, vale destacar la dificultad que presenta esta canción para el canto infantil porque excede con creces la natural tesitura de los escolares (una 4ª arriba y una 2ª abajo).

Respecto a la organización formal responde a una estructura libre en la que presenta una introducción instrumental y cuatro estrofas cantadas seguidas luego por un breve puente instrumental y dos estrofas diferentes concluyendo en una coda instrumental de 4 compases.

En cuanto las categorías analizadas, toda la obra responde a las formas compositivas occidentales europeas, no presentado ningún elemento que pueda asimilarse a las formas compositivas nacionales ya sean folklóricas o nativas. Vale considerar que el compositor Arturo Luzzatti, a quien se le debe la música de este himno era italiano.

El título de la obra es “Himno al Libertador General San Martín”, lo que implica que, desde el punto de partida, ya se está glorificando la figura del héroe a través de la palabra “himno” que ya impone la solemnidad de la que es merecedora la figura del prócer en consonancia con el término “Libertador”. Esta glorificación es correspondida con dos elementos de significación presentes desde el inicio: el carácter *maestoso* (majestuoso) que indica la partitura y la figuración de corcheas con puntillo-fusas y tresillos de corchea, que dando el carácter de impronta militar, permite hipotetizar al

oyente cuál será el contenido literario y musical de la canción, proveyéndola de una especie de suntuosidad musical que le da la característica de una obra imponente.

El carácter militar al que se hizo referencia anteriormente también está ratificado en la tonalidad elegida, que es la que resulta cómoda para su interpretación a cargo de las bandas militares, lo que revela la militarización del repertorio patrio que es el eco de la militarización de la escuela argentina.

Las indicaciones de *fortissimo* en algunos pasajes, se relacionan con el mensaje que se propone transmitir, que, dada su envergadura, requieren de la fuerza acorde a la figura que se quiere enaltecer. Asimismo, el *rallentando*, exactamente en el compás instrumental anterior al inicio del canto, crea una tensión sobre la dominante que recién se resuelve en la tónica que, no en vano, se acompaña con la palabra “Ande” correspondiente al verso “Yerga el Ande su cumbre más alta”. La palabra “Yerga” está entonada sobre la dominante y comienza en el tiempo débil del último compás lo que destaca más aún la palabra “Ande”. A la vez, la melodía con que se canta ese verso es ascendente por grado conjunto, en consonancia con el ascenso a la “cumbre más alta”.

La melodía de la 5ª estrofa, que inicia la 2ª sección, es diferente a la melodía de la sección anterior, es más *cantabile*, aunque la partitura no lo indica. Justamente el texto que acompaña a esa melodía dice “Padre augusto del pueblo argentino”, pareciendo indicar que el cantante se está dirigiendo a un padre cuya figura es merecedora de un carácter más intimista propio del carácter *cantabile* que imprime la melodía.

Los sonidos agudos con que empieza la estrofa final, “San Martín”, repetido dos veces, cuya intensidad es *fortissimo* y con indicación de acentos en cada uno de los sonidos de las sílabas, destaca nuevamente el nombre del héroe. La estrofa termina con un mi agudo sobre la palabra “luz”: “Que tu nombre honra y prez de los pueblos del sur ilumine por siempre los rumbos de la patria que alumbra tu luz” entonado con *fortissimo*, previo *rallentando* desde la palabra “alumbra tu luz”, culmina con un final fervoroso y solemne cerrado con la coda instrumental que, como en la introducción, se construye sobre una melodía con corcheas con puntillo-fusas y tresillos de corchea, para concluir resolviendo la tensión en acordes sobre fusas en la tónica.

En síntesis, desde el punto de vista musical, esta obra ha movilizó los recursos melódicos, rítmicos y armónicos en consonancia con el texto con la clara intencionalidad de enaltecer la magnificencia del Libertador cuyo eco tiene un hondo significado para el peronismo en la construcción de la identidad nacional.

Algunos comentarios en relación a esta canción

Destaca Luis Alberto Romero que desde la perspectiva de la historia escolar, la gesta de mayo se consideraba como la consagración definitiva de la nacionalidad, en la que se reconoce un actor genérico: el pueblo, los criollos o los patriotas haciendo referencia a actores individuales, quienes a través de sus actos gloriosos se transforman en próceres responsables del futuro de grandeza. “(...) la denominación de “patriotas” convierte a todos los actores en los personajes de una epopeya que se desarrolla en un único sentido posible.” (Romero, L; 2004:59)

Según Miguel Somoza Rodríguez, en el marco de adoctrinamiento del peronismo la figura de Perón tiene un sitio entre los patriotas de la gesta de mayo y de julio. Su obra se presenta como la segunda fundación de la Argentina, continuando la de los grandes hombres, dando lugar al surgimiento de una patria “socialmente justa, económicamente libre y políticamente soberana”.

Según pretende esta ideología, el espacio de los grandes héroes como San Martín, también era compartido por Perón; aquél había combatido los intereses extranjeros por lo que se lo identificaba con el líder que luchaba contra la opresión de la oligarquía y del imperialismo. La Reconquista de Buenos Aires a manos de los criollos, quienes vieron amenazada su patria por los intereses del extranjero, tenía su paralelismo en la nacionalización de los ferrocarriles a manos de Perón. Los temas básicos para el currículo escolar se repiten a través de los años y se mantienen tal como se presentaban en décadas anteriores, pero se establece una relación con episodios o etapas del período peronista.¹³

Perón se perfila a sí mismo como un líder, jefe militar y dirigente político. El culto a su persona lo presentaba con las cualidades de un gran hombre, un héroe o un prócer: sin intereses personales, con sensibilidad por los humildes, dispuesto a todo sacrificio por amor a la patria, justiciero, valiente, culto, firme y poseedor de una inteligencia sin igual. El peronismo se montó sobre el discurso de la heroicidad positivista, usando los mismos signos para su propia acción propagandística con la intención de construir un nuevo modelo hegemónico.

Perón, en el mito por él creado de “padre de la patria”, establece una comparación con San Martín, quien es presentado como una figura trascendental de la historia argentina, de la de Chile y de la de Perú. Perón quiere parecerse a San Martín, pero a la vez, San Martín “se parece a Perón” ya que asume características populistas.

¹³ Según Miguel Somoza Rodríguez, se agregan otras fechas, tales como: el 1º de mayo, Día del trabajador, el 17 de octubre, Día de la Lealtad Popular; referencias a la obra de Perón tales como la nacionalización de los ferrocarriles, la Declaración de los Derechos de la Ancianidad, del Trabajador, de la Mujer, la obra de la Fundación Eva Perón, el Segundo Plan Quinquenal, entre otras.

Esta comparación daba al líder del régimen la oportunidad de ponerse junto a un héroe nacional que gozaba del reconocimiento de todo el pueblo, esperando poder ponerse también él por encima de cualquier controversia pública y aspirar a la legitimidad inapelable de que era objeto el Libertador. (Rein, R.; 1998: 107)

Al respecto vale este trozo extraído de un texto de la época: “Ronda del gran amor”:

En la historia de nuestra patria se destacan dos figuras de singular relieve: San Martín y Perón. Aunque en épocas distintas, aparecieron en momentos difíciles para la patria. Ambos llegaron aquí con un destino marcado... San Martín y Perón son los realizadores y conservadores de los principios que animaron a los hombres de Mayo. Perón, como San Martín, redime pueblos. (Plotkin, M; 1993:196)¹⁴

Resulta visible, además, que Perón se vale del culto a los héroes y la mistificación de su acción guerrera formando parte él mismo, como líder y como militar, de estos atributos de los próceres de la historia que se hacen extensivos a su figura.

(...) la obra política de Perón sería una continuación de la obra libertadora sanmartiniana truncada por los egoístas intereses oligárquicos que habían dominado la nación durante un siglo. Perón y el peronismo, quedaban, de esta forma, directamente ligados a la acción patriótica y liberadora de los próceres que habían creado la nación argentina. (Somoza Rodríguez, M.; 2006: 206)

Ahora bien. Si Perón “se parece a San Martín” si ambos actúan como “héroes” hacedores de la libertad, si ambos lucharon contra la explotación de los dominadores de la patria, si ambos fraguaron la libertad del pueblo oprimido por el extranjero, si ambos comparten el sitio de los héroes, se justifica la permanencia dentro del cancionero escolar obligatorio del Himno a San Martín y de la Marcha de San Lorenzo en tanto glorifican la heroicidad de un hombre con el que Perón se mimetiza. “Padre de la patria” para Perón y para San Martín, es una adjetivación que encaja en esta perspectiva. Esto explica por qué no es contradictoria la continuidad del cancionero procedente de décadas anteriores durante el período peronista.

¹⁴ Extraído por Mariano Plotkin de: Bruzzone, Amalia; *Ronda del gran amor*; libro de lectura para 3^{er} grado; 1953.

El “Himno a San Martín” contiene expresiones de heroicidad y grandeza, referidas al “héroe magno de la libertad”. A pesar de que la figura de San Martín mencionada a lo largo de todo el himno no fue considerada “el padre de la Patria” hasta bastante tiempo después de compuesto éste, es ya calificado como un “padre augusto del pueblo argentino”. Que sea el “padre de la patria” no tiene que ver solamente con sus acciones, sino con la implementación de políticas que lo consagraron como tal. La declaración del 17 de agosto como efemérides patria fue sancionada a comienzos de la década del '30, durante el gobierno del general Agustín P. Justo. La apoteosis de su figura se daría durante el gobierno de Perón, cuando el año 1950 es declarado “Año del Libertador General San Martín” en ocasión del centenario de la muerte del prócer. Obviamente, ni Justo ni Perón inventaron la figura de San Martín, pero sus gobiernos intervinieron eficazmente para que fuera consagrado y recordado de tal forma. Se destacan en el texto las evocaciones de gloria al “gran capitán” así como al “padre” del pueblo argentino y la reiteración de exclamaciones hacia sus virtudes, su trabajo y su acción por la paz; asimismo la acción guerrera y patriótica del prócer es fruto del designio de Dios. Es también interesante la referencia, a otras tierras liberadas por él.

En síntesis, interpretando este texto, se podría considerar que San Martín es digno de ser llamado “padre de la patria”: virtuoso, héroe magno, grande a toda luz, iluminado por el resplandor de la Nación. Su ruta de laureles aseguradora del trono del que se hace merecedor y por otro lado su acción guerrera ligada al designio divino, le adjudica a su figura una esencialidad y una determinación indiscutibles.

Los enunciados constitutivos de la identidad nacional para el peronismo encuentran también un lugar de materialización en los versos de esta canción, pero con la particularidad de que - tal como expresa Raanan Rein (1998)-, Perón se comparaba con San Martín por lo que el “Libertador General San Martín” encontraba su paralelismo en el “Libertador General Perón”.

Esta comparación daba al líder del régimen la oportunidad de ponerse junto a un héroe nacional que gozaba del reconocimiento de todo el pueblo, esperando poder ponerse también él por encima de cualquier controversia pública y aspirar a la legitimidad inapelable de que era objeto el Libertador.
(Rein, Raanan; 1998: 107)

Las expresiones de este Himno están resignificadas a través de este proceso comparativo que usa Perón para su propio provecho y enaltecimiento de su figura, por lo que la identidad nacional peronista encuentra su materialización en las diversas expresiones de esta canción.

Síntesis del análisis de la canción

Esta canción se impone, tal cual su título lo indica, como himno que glorifica enalteciendo al héroe, imponiéndole la solemnidad de la que es merecedora la figura del “Libertador”. En consonancia con esto, la música se impregna de un carácter majestuoso y una fuerte impronta militar, que se corresponde con el contenido literario de la obra, proveyéndola de una especie de suntuosidad musical. Ésta puede ser bien aprovechada por el peronismo respecto al énfasis comparativo entre las figuras de el Libertador General San Martín con el Libertador General Perón.

En cuanto a los enunciados definidos por el peronismo se privilegian: “los valores cristianos”, “el trabajo como derecho y como deber”, “la integración de Argentina a la identidad regional”, “la autodeterminación de los pueblos”, “la defensa de la soberanía nacional” y “la memoria de la acción heroica de los próceres”.

Un “enunciador abstracto” deja oír su voz en buena parte de la canción para dirigirse luego al Libertador en 2ª persona, pero que, lejos de intimar con el prócer emerge una alabanza justificada por la asimetría de tan magna figura en relación a quien canta, por lo que puede decirse que se trata de un “enunciador maravillado”.

3.3.4. San Lorenzo

Texto: Carlos Benielli- Música: Cayetano.A. Silva (arreglo de G. Greppi)

Febo asoma, ya sus rayos
iluminan el histórico convento;
tras los muros, sordo ruido
oír se deja de corceles y de acero;
son las huestes que prepara
San Martín para luchar en San Lorenzo.
Y el clarín estridente sonó
y la voz del gran jefe a la carga ordenó.

Avanza el enemigo a paso redoblado,
al viento desplegado su rojo pabellón,
y nuestros granaderos aliados de la gloria,
inscriben en la historia su página mejor.

Cabral, soldado heroico, cubriéndose de gloria,
cual precio a la victoria su vida rinde, haciéndose inmortal.
Y allí salvó su arrojo la libertad naciente de medio continente
¡Honor, honor al gran Cabral!

En la tapa de la partitura oficial de la obra se lee:¹⁵

<p>C. A. Silva San Lorenzo Marcha Letra de Carlos J. Benielli Transcripción para canto escolar de C. B. Greppi Aprobada por el Consejo Nacional de Educación Ricordi</p>
--

¹⁵ Fuente: partitura de "San Lorenzo"; Ricordi; Buenos Aires; 1969.

Datos históricos

Esta canción fue compuesta por Cayetano Silva y dedicada al coronel Pablo Ricchieri, Ministro de Guerra quien aportara criterios de modernización dentro del Ejército Argentino durante la presidencia del general Julio Argentino Roca.

Su autor residía en Venado Tuerto, ciudad situada en el sur de la provincia de Santa Fe, por lo que ésta se ha considerado como la cuna de esta canción, transformándose hoy, la casa de su autor, en museo.

Según cuenta la historia, esta canción fue ejecutada por primera vez en violín para arrullar el sueño de la hija de Cayetano Silva, en febrero de 1901 y estrenada oficialmente en 1902 (sin letra) en las cercanías del histórico Convento de San Carlos donde tuviera lugar la batalla de San Lorenzo.

En esa oportunidad, esta obra fue declarada Marcha Oficial del Ejército Argentino. En ese acto estuvieron presentes el Presidente de la Nación, general Julio A. Roca, y el Ministro Ricchieri. La letra, escrita hacia 1907, fue obra de Carlos Javier Benielli, un vecino de Venado Tuerto.

Hacia 1920 el Ejército Argentino, como muestra de amistad le obsequió la Marcha de San Lorenzo al Ejército Alemán quien retribuyera esta acción obsequiándole la marcha "Alten Kameraden" (Viejos camaradas).

Esta obra trascendió las fronteras nacionales siendo utilizada por las tropas alemanas durante su entrada a París, como acto de desagravio el general Dwight Eisenhower. Previa autorización a la Argentina, el gobierno inglés la ejecutó el 22 de junio de 1911 durante la coronación del rey Jorge V. También se la utilizó en la coronación de la reina Isabel II el 2 de junio de 1953. Tal ha sido su trascendencia histórica, que hasta hoy es usada habitualmente en los cambios de guardia del palacio de Buckingham. Solo fue suspendido su uso durante el conflicto de Malvinas. También fue incorporada al repertorio de bandas militares de Uruguay, Brasil y Polonia. Además de ser usada en el film "Rescatando al Soldado Ryan".

Análisis de contenido del texto literario de “San Lorenzo”

Enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo	Dimensiones de análisis de la canción		Unidades textuales
	Recursos literarios	Contenido de las unidades textuales acerca de:	
El amor a la patria		la patria	No presenta
La justicia social		la igualdad	No presenta
El pueblo nacional, social y cristiano		el pueblo	No presenta
La familia como célula social		la familia	No presenta
Los valores cristianos		Dios	No presenta
El trabajo como derecho y como deber		el trabajo	No presenta
La integración de Argentina a la identidad regional		ecos en otros pueblos	(...) Y allí salvó su arrojo la libertad naciente de medio continente
La autodeterminación de los pueblos		la libertad	(...) Y allí salvó su arrojo la libertad naciente (...)
La lucha contra el imperialismo		la gloria	Avanza el enemigo a paso redoblado, al viento desplegado su rojo pabellón, y nuestros granaderos aliados de la gloria, inscriben en la historia su página mejor.

La defensa de la soberanía nacional		el triunfo	<p>(...) son las huestes que prepara San Martín para luchar en San Lorenzo. Y el clarín estridente sonó y la voz del gran jefe a la carga ordenó.</p> <p>Avanza el enemigo a paso redoblado, al viento desplegado su rojo pabellón, y nuestros granaderos aliados de la gloria, inscriben en la historia su página mejor.</p>
La memoria de la acción heroica de los próceres		el heroísmo	<p>(...) y nuestros granaderos aliados de la gloria, inscriben en la historia su página mejor.</p> <p>Cabral, soldado heroico, cubriéndose de gloria, cual precio a la victoria su vida rinde, haciéndose inmortal. Y allí salvó su arrojo la libertad naciente de medio continente ¡Honor, honor al gran Cabral!</p>
	Repeticiones acerca de:	acciones militares episodios militares históricos	<p>“ (...)al viento desplegado su rojo pabellón”.</p> <p>(...) inscriben en la historia su página mejor.</p>
	Imágenes sonoras acerca de:	acciones militares	<p>(...) tras los muros, sordo ruido oír se deja de corceles y de acero;</p> <p>(...) Y el clarín estridente sonó y la voz del gran jefe a la carga ordenó.</p>

	Metáforas acerca de:	episodios militares heroicos episodios militares históricos	(...) y nuestros granaderos aliados de la gloria, inscriben en la historia su página mejor.
	El lugar de la enunciación	El enunciador hace una descripción en 3ª persona acerca del combate de San Lorenzo y acerca de la acción heroica de Cabral. Remite a la acción heroica de los granaderos desde el posesivo “nuestros”.	Febo asoma ya sus rayos iluminan el histórico convento (...) Cabral soldado heroico cubriéndose de gloria (...) Y nuestros granaderos (...)

Observaciones surgidas de este análisis

En cuanto a los contenidos

El análisis realizado ha mostrado que esta canción no presenta expresiones acerca de: la patria, la igualdad, el pueblo, la familia, Dios, ni del trabajo.

A pesar de que el texto data de 1907, se pueden encontrar unidades textuales en consonancia con los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo. En cuanto al enunciado “la integración de Argentina a la identidad regional” hace pie en el contenido acerca de “ecos en otros pueblos” que se manifiesta en el texto que dice: “(...) Y allí salvó su arrojo la libertad naciente de medio continente (...)”

Este mismo verso está en relación con el enunciado “la autodeterminación de los pueblos” que se materializa en el contenido acerca de “la libertad” tal como lo dice el texto: “(...) la libertad naciente (...)”.

En cuanto a “lucha contra el imperialismo”, uno de los postulados más importantes del peronismo, se materializa en el contenido acerca de “la gloria” que se evidencia en la canción: “Avanza el enemigo a paso redoblado, al viento desplegado su rojo pabellón, y nuestros granaderos aliados de la gloria, inscriben en la historia su página mejor”.

Estos mismos versos hacen referencia al enunciado “la defensa de la soberanía nacional” que se visibiliza en los contenidos acerca “del triunfo”, a los que se agregan otros en el mismo sentido: “(...) son las huestes que prepara San Martín para luchar en San Lorenzo. Y el clarín estridente sonó y la voz del gran jefe a la carga ordenó”.

El enunciado “la memoria de la acción heroica de los próceres” encuentra su concreción en el contenido acerca de “el heroísmo” referido a los granaderos y al propio Cabral: “(...) y nuestros granaderos aliados de la gloria, inscriben en la historia su página mejor.” En el mismo sentido se presenta la estrofa final de la canción: “Cabral, soldado heroico, cubriéndose de gloria, cual precio a la victoria su vida rinde, haciéndose inmortal. Y allí salvó su arrojo la libertad naciente de medio continente ¡Honor, honor al gran Cabral!”.

En cuanto a los recursos literarios

Se presentan repeticiones acerca de acciones militares del enemigo: “al viento desplegado su rojo pabellón” y episodios militares históricos: “(...) inscriben en la historia su página mejor”

Completan este análisis la presencia de una metáfora “(...) y nuestros granaderos aliados de la gloria, inscriben en la historia su página mejor”. De este modo son los granaderos, brazo del ejército a quienes la historia les dio el privilegio de “escribir” su mejor página definiendo así uno de los hechos que contribuyeron a la formación de la nacionalidad.

También la canción presenta tres imágenes sonoras relacionadas con la acción guerrera. La primera “(...) tras los muros, sordo ruido oír se deja de corceles y de acero”, la segunda “Y el clarín estridente sonó (...)” y la tercera: “(...) y la voz del gran jefe a la carga ordenó”. Como puede observarse, esas imágenes sonoras son descriptivas de la acción heroica del ejército, quedando éste una vez más en el lugar del paladín de la libertad y de la construcción de la argentinidad.

En cuanto al lugar de la enunciación, queda determinado por la descripción en 3ª persona acerca del combate de San Lorenzo. Remite a la acción heroica de los granaderos en que el enunciador participa de la gloriosa acción militar: “nuestros granaderos”. Éste es alguien que desde afuera y desde el lugar de verdad que le asigna el saber oficial, está narrando la epopeya militar a un interlocutor no definido explícitamente, pero que encaja perfectamente con la intencionalidad de la “educación patriótica” que signó al sistema educativo desde finales del siglo XIX a la que el peronismo no renunció, sino que, montándose sobre ese discurso lo resignificó a través de la ratificación de la acción de las fuerzas armadas como custodias de la soberanía y de la liberación de los pueblos.

Algunos comentarios en relación a esta canción

La particularidad de este texto es que en su totalidad es una descripción de un suceso histórico: la batalla de San Lorenzo. Exalta la valentía de los próceres y la trascendencia de sus acciones militares, habiéndose encontrado también repetidas expresiones de heroicidad y de gloria.

Se inicia con la descripción del amanecer de ese día: “Febo asoma, ya sus rayos iluminan el histórico convento” para continuar con lo que acontece en el interior: “tras los muros, sordo ruido oír se deja de corceles y de acero”. Los versos siguientes describen los preparativos a las órdenes de San Martín “son las huestes que prepara San Martín para luchar en San Lorenzo” para culminar, en la primera estrofa, con la referencia a la voz del general que indica el inicio del combate: “Y el clarín estridente sonó y la voz del gran jefe a la carga ordenó”.

En relación a la valentía de los próceres y la trascendencia de sus acciones militares, se han encontrado también repetidas expresiones de heroicidad y de gloria, expresadas en las estrofas de “San Lorenzo”. En éstas, el convento se transformó en histórico por la proeza de “nuestros granaderos”, en donde San Martín, el gran jefe, no teme la carga del español que avanza con la decisión encaramada en su paso redoblado. El coraje de los granaderos los convierte en artífices de la mejor página de la historia a la vez que el arrojo de Cabral, quien rinde su vida entrando a la

inmortalidad, dio a luz la libertad naciente, no sólo de estas tierras sino de medio continente.

La inclusión de esta canción en el repertorio escolar puede interpretarse como el fruto de la impronta militar de la escuela argentina desde comienzos del siglo XX, del que el peronismo no fue más que un continuador. Su presencia no es casual. Considera Luis Alberto Romero (2004: 60):

El amplio despliegue de las campañas militares, habitualmente acompañadas por ilustraciones y cartografía, ofrece la posibilidad de representar el momento supremo de la defensa de la patria y de la exaltación del sentimiento de la nacionalidad. Ésta es una tendencia que va de la mano con el paulatino avance de una versión militarizada de la historia, que en la Argentina cristaliza a partir de los años 30. (Romero, Luis Alberto; 2004: 60).

El mismo autor se expresa acerca de la trascendencia que tiene para la construcción de la identidad nacional la oposición: argentinos/criollos/ patriotas, versus realistas/ peninsulares/ españoles. En relación a este concepto es posible considerar que esta canción es una contribución a esa intencionalidad que proviene desde tiempos anteriores al peronismo. En sus versos queda tácita la referencia a España como el enemigo: “avanza el enemigo a paso redoblado al viento desplegado su rojo pabellón”. También vale señalar que no es casual que la expresión “(...) al viento desplegado su rojo pabellón” se repita con un ascenso de la melodía que además avanza con un *crescendo* hasta el *forte* (*f*), así como también se repite la consecuencia de la acción heroica de los granaderos quienes: “(...) inscriben en la historia su página mejor” con las mismas indicaciones de expresión que el verso anterior.





Según Luis Alberto Romero (2004) quien analiza los manuales escolares, la narración de la historia escolar se construye sobre un relato político-militar en el que está ausente el contenido político entendido como campo de disputas e intereses enfrentados, quedando la historia reducida a una epopeya patriótica. Asimismo, el territorio en este contexto, juega un lugar destacado como fundamento de la nacionalidad pero con la particularidad de estar amenazado por la codicia del extranjero a la que la Argentina siempre ha respondido generosamente y sin agresividad, por lo que da lugar a la obsesiva sensación de un territorio permanentemente amenazado.

Las versiones escolares del pasado nacional registran esta sensibilidad exacerbada: sus explícitos objetivos pedagógicos, dirigidos a la formación de

una conciencia nacional, las hacen particularmente permeables a los componentes de sospecha, paranoia y militarismo que caracterizan el discurso de la geopolítica. El territorio, fundamento de la nación y de su pasado, es también un territorio amenazado. (Romero, Luis Alberto; 2004: 50).

Y porque este territorio, portador de la argentinidad, es el que evoca la canción y el que los granaderos defendieron heroicamente en San Lorenzo, es que la marcha se ha impuesto con una presencia tan fuerte antes y durante el período que se está analizando en este trabajo. Pero, hay algo más: quien “a la carga ordenó” fue San Martín quien, entre los años 40 y 50 del siglo XX, se había transformado en el mayor prócer de la argentinidad.

Análisis de contenido del contexto musical de “San Lorenzo”

Dimensiones de análisis	Registro en la partitura
Notaciones interpretativas	<p>Tempo: <i>marcha</i> (registrado al comienzo de la partitura) es la única indicación de carácter y tempo.</p> <p>Dinámica: La introducción instrumental se inicia con <i>piano</i> (<i>p</i>) manteniendo esta intensidad hasta el ascenso de la melodía en el que se indica <i>forte</i> (<i>f</i>) que corresponde al verso: “San Martín para luchar en San Lorenzo(...)”.</p> <p>El pequeño interludio instrumental de 8 compases tiene indicación <i>piano</i> (<i>p</i>) para continuar con esta intensidad toda la estrofa: “Avanza el enemigo a paso redoblado, al viento desplegado su rojo pabellón” que continúa a esa estrofa tiene indicación <i>piano</i> (<i>p</i>) cuya repetición “al viento desplegado su rojo pabellón” se inicia con un <i>crescendo</i> coincidente con un ascenso de la melodía.</p> <p>Continúa posteriormente la estrofa: “y nuestros granaderos (...)” que se inicia con intensidad <i>piano</i> (<i>p</i>) para llegar en un <i>crescendo</i> hasta el <i>forte</i> (<i>f</i>) que coincide con el ascenso de la melodía juntamente con el texto que dice: “ (...) inscriben en la historia su página mejor”.</p> <p>El trío desarrolla una intensidad <i>forte</i> (<i>f</i>) hasta el inicio de la estrofa <i>piano</i> (<i>p</i>) que dice: “Cabral soldado heroico (...)” continuando con esa intensidad hasta el <i>crescendo</i> que llega al <i>forte</i> (<i>f</i>) en el verso “la libertad naciente de medio continente (...)” que desde “¡Honor, honor al gran Cabral” está destacado con acentuaciones en cada una de las sílabas..</p> <p>El interludio instrumental que le sigue de 16 compases se indica <i>forte</i> (<i>f</i>) para interrumpir en un <i>piano</i> (<i>p</i>) en la repetición de la estrofa ya cantada “Cabral soldado heroico (...)”.</p>
Organización rítmica	<p>Compás 2/4</p> <p>Motivos rítmicos con mayor saliencia:  en las partes instrumentales.  y  en la voz cantada de la primera estrofa.</p> <p> -  y  en la última estrofa.</p>
Organización melódico-armónica	<p>Registro de la voz cantada: De un la -1 a un re 2</p> <p>Tonalidad: Desde el comienzo, la canción está compuesta en Re M para modular en el trío a Sol M hasta el final.</p>
Organización formal	<p>Presenta una introducción instrumental de 12 compases a la que le sigue una estrofa. Posteriormente, un interludio instrumental de 8 compases al que le sigue una estrofa que concluye con una coda de 6 compases.</p> <p>A continuación, se oye el trío que consta de una introducción instrumental de 8 compases y una estrofa seguida de un fragmento instrumental de 16 compases que sirve como puente para volver a cantar la misma estrofa con la que concluye.</p>
Característica particular	<p>La partitura de la versión aprobada por el Consejo Nacional de Educación que incluye la transcripción para voces escolares de Clemente B. Greppi presenta una versión a dos voces. Es el único caso dentro del cancionero estudiado que presenta esta particularidad. La 1ª voz tiene texto, no así la 2ª voz.</p>

Observaciones surgidas de este análisis

Esta canción presenta una característica que se repite en otras marchas: la presencia del “trío”. Ésta es una sección contrastante entre una y otra sección de una obra musical. Se origina en las danzas en las que desde el siglo XVII en adelante, una segunda sección o sección contrastante aparece entre la danza principal y su repetición. El trío es de uso habitual también en las marchas en donde suele modularse a un intervalo de 4ª. En el caso de “San Lorenzo” el trío responde a este criterio, en tanto se interpone entre la primera sección y su repetición. Esta sección termina después de la segunda estrofa cuyo último verso dice: “inscriben en la historia su página mejor”. Ahí sobreviene el trío y luego de la parte instrumental y la estrofa cantada que culmina en el verso: “Honor honor al gran Cabral”. Luego vuelve a repetirse totalmente la primera sección.

La partitura de “San Lorenzo” oficializada por el Consejo Nacional de Educación, en el interior de la tapa, presenta bajo el título “Explicaciones”, una serie de sugerencias a cargo del arreglador de la misma, Clemente B. Greppi.

Explicaciones

La presente transcripción de la “Marcha de San Lorenzo”, permite su ejecución en diferentes formas:

- 1) Cantar las partes que tienen letra, al unísono-con acompañamiento de piano o de banda.
- 2) Tarareando-al unísono- siguiendo íntegro el renglón de la 1ª voz, y omitiendo las palabras.
- 3) Tarareando a 2 voces, como está escrito, sin letra.
- 4) Cantando con letra, la 1ª voz, -y tarareando la 2ª-. La 2ª voz ejecutará su respectivo renglón por entero-. La 1ª voz entrará a su tiempo, para cantar tan solo los trozos que tiene la letra.

La marcha está escrita para la voz del niño varón. Para la voz de mujer conviene elevarla de un semitono, es decir a Mi bemol.

Respecto al tarareo se recomienda utilizar para las notas graves, las sílabas ta, ra, la. A medida que nos aproximamos a los agudos, el sonido “a” debe acercarse a la “o” abierta.

El uso de la “t”, más bien que de la “r”, o de la “l”, no requiere alguna norma de conducta. Debemos dejar que los niños tarareen a su gusto, sin uniformidad o reglamentación, en fin, con naturalidad. Sólo debemos evitar los agudos estridentes, lo que se conseguirá exigiendo las vocales cerradas.

Para todos los ataques y articulaciones similares, elíjase la sílaba “ta”. Por ej:



La rápida sucesión de sonidos será atendida mediante una silabación variada:



Para acompañar a los niños cuando cantan, la Banda de música tendrá la marcha escrita en Mi bemol, en cuya tonalidad, entonces, podrán cantar también los niños varones, o la mayoría de ellos.

Es conveniente que el fragmento-A B- sea tarareado, aún cuando se entona con letra.

Clemente B. Greppi

Hay ciertos elementos sobre los que se construye la música de esta canción que permiten alguna interpretación más allá de su descripción técnica.

Primeramente, su carácter marcial sostenido sobre un compás de 2/4 propio de la impronta militar que signó al sistema educativo durante la primera mitad del siglo XX, favorece el paso marcial de los alumnos en las diversas celebraciones patrias.

Obsérvese la fuerza de esta característica, dado que esta marcha, tal como se expresó en el apartado acerca de los datos históricos, ha sido empleada por bandas militares de países extranjeros como Francia e Inglaterra, con motivo de acontecimientos significativos de su vida política, así como también formó parte del repertorio de las bandas militares de Uruguay, Brasil y Polonia.

La introducción instrumental sobre un diseño rítmico en el que priman las corcheas con semicorcheas y las cuatrillas de semicorcheas, prepara el ánimo del oyente para la solemnidad y bizarría de una marcha. En los cuatro últimos compases de dicha introducción, la presencia reiterada de este esquema (corcheas con semicorcheas)

sobre la misma nota (la) es un recurso que crea expectativa hacia lo que vendrá que es justamente el texto de la canción.

Los ascensos de la melodía en la primera estrofa se corresponden con partes significativas del texto por lo que la melodía refuerza su sentido coincidente con la indicación *forte* (*f*) con la intención de que al ser cantada sea escuchada por todos en los versos: "San Martín para luchar en San Lorenzo (...)". Refuerza este sentido la presencia de diseños rítmicos en los que priman corchea con puntillo-semicorchea y tresillos de corchea en la voz cantada.

Otro caso semejante en cuanto a la intencionalidad es en la segunda estrofa, la repetición "(...) al viento desplegado su rojo pabellón" que se inicia con un *crescendo* coincidente con un ascenso de la melodía que hace que se refuerce el sentido del texto que identifica al enemigo con el español por el "rojo pabellón". La repetición, el ascenso y el texto revelan un claro sentido: destacar la acción heroica frente a la acechanza del enemigo.

Se ve el mismo efecto también en la segunda estrofa, el *crescendo* hasta el *forte* (*f*) que se corresponde con el ascenso de la melodía y con el texto repetido que dice: "inscriben en la historia su página mejor", destacándose el hecho histórico de singular coraje a través de ambos elementos técnicos de la música: la dinámica y el diseño melódico.

La presencia de diseños rítmicos en la segunda estrofa, basados en blancas y negras con pasajes en corcheas, hacen entrar a la canción en un clima menos aguerido que parece detener el fervor de la lucha para "contar" lo que ocurre, que es, nada menos, que el inicio del desenvolvimiento de la batalla en el que "avanza el enemigo" dando lugar a una postal sigilosa.

El cambio de intensidad y de carácter de la última estrofa, aunque no indicado en la partitura, coincidente con: "Cabral soldado heroico", torna más *cantabile* esta parte del texto en medio de un clima más calmo que le canta al heroísmo de Cabral pero también narrando los sucesos gloriosos que acontecieron. Esta idea parece despertar posteriormente, hacia un clima más vehemente a través de un *crescendo* en "la libertad naciente de medio continente" para concluir en un *forte* (*f*) con "¡Honor, honor al gran Cabral!". Nuevamente, el ascenso de la melodía se corresponde con la necesidad de destacar el texto que, además, está indicado con acentuaciones en cada una de las sílabas que refuerzan la trascendencia de lo que se quiere decir.

A los efectos de completar este análisis, vale agregar que resultan llamativos los comentarios bajo el título de "Explicaciones" -transcriptos con anterioridad-, que realiza el arreglador de la obra para canto escolar, Clemente B. Greppi. Éstas, son sugerencias de tipo didáctico que revelan su conocimiento acerca de las posibilidades

y de las dificultades de entonación y emisión que presentan los niños en edad escolar. Es la única canción que incluye estas indicaciones tan específicas acompañando la partitura. Obsérvese también, que, según estos señalamientos, está prevista la ejecución de la marcha por una banda de música, reiterando nuevamente el carácter militarizado de los actos patrios y de la vida escolar.

Refuerzan lo antedicho el empleo de las sílabas “ta” y “ra” que sugiere el arreglador, que son onomatopeyas del tambor, instrumento de fuerte impronta guerrera.

Algunos comentarios en relación a esta canción

La particularidad de este texto es que en su totalidad es una descripción de un suceso histórico: la batalla de San Lorenzo que exalta la valentía de los próceres y la trascendencia de sus acciones militares, por lo que en ella se han encontrado también repetidas expresiones de heroicidad y de gloria.

Se inicia con la descripción del amanecer de ese día: “Febo asoma, ya sus rayos iluminan el histórico convento” para continuar con lo que acontece ahí dentro: “tras los muros, sordo ruido oír se deja de corceles y de hacer”. Los versos siguientes describen los preparativos a las órdenes de San Martín “son las huestes que prepara San Martín para luchar en San Lorenzo” para culminar, en la primera estrofa, con la referencia a la voz del general que indica el inicio del combate: “Y el clarín estridente sonó y la voz del gran jefe a la carga ordenó”.

En relación a la valentía de los próceres y la trascendencia de sus acciones militares, se han encontrado también repetidas expresiones de heroicidad y de gloria, expresadas en las estrofas de “San Lorenzo”. En éstas, el convento se transformó en histórico por la proeza de “nuestros granaderos”, en donde San Martín, el gran jefe, no teme la carga del español que avanza con la decisión encaramada en su paso redoblado. El coraje de los granaderos los convierte en artífices de la mejor página de la historia a la vez que el arrojo de Cabral, quien rinde su vida entrando a la inmortalidad, dio a luz la libertad naciente, no sólo de estas tierras sino de medio continente.

La inclusión de esta canción en el repertorio escolar puede interpretarse como el fruto de la impronta militar de la escuela argentina desde comienzos del siglo XX, del que el peronismo no fue más que un continuador. Su presencia no es casual. Considera Luis Alberto Romero (2004: 60):

El amplio despliegue de las campañas militares, habitualmente acompañadas por ilustraciones y cartografía, ofrece la posibilidad de representar el momento supremo de la defensa de la patria y de la exaltación del sentimiento de la

nacionalidad. Ésta es una tendencia que va de la mano con el paulatino avance de una versión militarizada de la historia, que en la Argentina cristaliza a partir de los años 30. (Romero, Luis Alberto; 2004: 60).

El mismo autor se expresa acerca de la trascendencia que tiene para la construcción de la identidad nacional la oposición: argentinos/criollos/ patriotas, versus realistas/ peninsulares/ españoles. En relación a este concepto es posible considerar que esta canción es una contribución a esa intencionalidad que proviene desde tiempos anteriores al peronismo. En sus versos queda tácita la referencia a España como el enemigo: “avanza el enemigo a paso redoblado al viento desplegado su rojo pabellón”. También vale señalar que no es casual que la expresión “(...) al viento desplegado su rojo pabellón” se repita con un ascenso de la melodía que además avanza con un *crescendo* hasta el *forte* (*f*), así como también se repite la consecuencia de la acción heroica de los granaderos quienes: “(...) inscriben en la historia su página mejor” con las mismas indicaciones de expresión que el verso anterior.

Según Luis Alberto Romero (2004) quien analiza los manuales escolares, la narración de la historia escolar se construye sobre un relato político-militar en el que está ausente el contenido político entendido como campo de disputas e intereses enfrentados, quedando la historia reducida a una epopeya patriótica. Asimismo, el territorio en este contexto, juega un lugar destacado como fundamento de la nacionalidad pero con la particularidad de estar amenazado por la codicia del extranjero a la que la Argentina siempre ha respondido generosamente y sin agresividad, por lo que da lugar a la obsesiva sensación de un territorio permanentemente amenazado.

Las versiones escolares del pasado nacional registran esta sensibilidad exacerbada: sus explícitos objetivos pedagógicos, dirigidos a la formación de una conciencia nacional, las hacen particularmente permeables a los componentes de sospecha, paranoia y militarismo que caracterizan el discurso de la geopolítica. El territorio, fundamento de la nación y de su pasado, es también un territorio amenazado. (Romero, Luis Alberto; 2004: 50).

Y porque este territorio, portador de la argentinidad, es el que evoca la canción y el que los granaderos defendieron heroicamente en San Lorenzo, es que la marcha se ha impuesto con una presencia tan fuerte antes y durante el período que se está analizando en este trabajo.

En cuanto a todas las categorías analizadas, la obra responde a las formas compositivas occidentales europeas, no presentado ningún elemento que pueda asimilarse a las formas compositivas nacionales ya sean folklóricas o nativas. Se destaca que Clemente Greppi que es el arreglador de esta obra era italiano.

Síntesis del análisis de esta canción

Esta canción es un homenaje a la acción militar objetivada en la figura de San Martín, en la heroicidad del Sargento Cabral y en el coraje de los granaderos. Por otro lado es una proclama acerca de la unidad continental, por lo que se transforma en un aporte importante para la construcción de la identidad nacional llevada a cabo por la discursividad peronista y encuentra su paralelismo en los enunciados que definen dicha identidad.

La música responde al clásico formato de las marchas ya descrito. El aire marcial, la construcción de su estructura rítmica y formal, la instrumentación que aparece en las grabaciones de que se dispone, las indicaciones interpretativas de la partitura estudiada, son algunos de los elementos del lenguaje musical que la hacen inconfundible en su género.

Esta canción evoca la acción heroica de los granaderos en San Lorenzo, en defensa de la libertad recientemente conquistada. El tema que despliega puede interpretarse como uno de los motivos por los que esta marcha se ha impuesto con una presencia tan fuerte antes y durante el período analizado. Pero, además, su reiterada y permanente presencia en el tiempo queda justificada por su intencionalidad hacia la figura heroica de San Martín, quien entre los años 40 y 50 del siglo XX, se había transformado en el mayor prócer de la argentinidad: Libertador y padre de la patria. Al igual que en el “Himno al Libertador General San Martín” su permanencia queda justificada porque estos versos contribuyen a la identificación del Libertador con la del Libertador General Perón, ambos “padres de la patria” para el peronismo.

En cuanto a los enunciados de la identidad nacional definidos por el peronismo se privilegian: “la lucha contra el imperialismo, “la defensa de la soberanía nacional” y “la memoria de la acción heroica de los próceres”.

El juego enunciativo que se desarrolla en 3ª persona contribuye a reforzar la ecuación Nación-soldado-niño, muy presente en la educación en el período estudiado.

3.3.5. Himno a Sarmiento

Texto y música: Leopoldo Corretjer

Fue la lucha tu vida y tu elemento,
la fatiga tu descanso y calma.
La niñez tu ilusión y tu contento,
la que al darle el saber le diste el alma.

Con la luz de tu ingenio iluminaste
la razón en la noche de ignorancia.
Por ver grande a la patria tú luchaste
con la espada con la pluma y la
palabra.

En su pecho, la niñez de amor un
templo
te ha levantado, y en él sigues
viviendo.
Y al latir, su corazón va repitiendo:
¡Honor y gratitud al gran Sarmiento!
¡Honor y gratitud! ¡Y gratitud!

¡Gloria y loor! ¡Honra sin par!
para el grande entre los grandes.
Padre del aula, Sarmiento inmortal.
¡Gloria y loor! ¡Honra sin par!

En la tapa de la partitura oficial de la obra se lee:¹⁶

Himno a Sarmiento
Para voces infantiles
Edición transportada y corregida por su autor Leopoldo Corretjer
Único editor autorizado Casa Lottermoser S.A.C.I.

En la contratapa de la misma partitura se lee:

El Consejo Nacional de Educación resuelve:
Art. 1º- Adóptase para ser cantado en las escuelas el Himno a Sarmiento del Inspector Técnico
de Música Don Leopoldo Corretjer.
Art.2º- La Inspección técnica tomará las medidas necesarias para el cumplimiento de esta
resolución.
Art. 3º- Comuníquese, etc.

José María Ramos Mejía
Alberto Julián Martínez

¹⁶ Fuente: Partitura de "Himno a Sarmiento"; Lotermosser; Buenos Aires; (14ª edición)18-4-70.

Análisis de contenido del texto literario del “Himno a Sarmiento”

Enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo	Dimensiones de análisis de las unidades textuales		Unidades textuales
	Recursos literarios	Contenido acerca de:	
El amor a la patria		la patria	Por ver grande a la patria tú luchaste con la espada con la pluma y la palabra.
La justicia social		la igualdad	No presenta
El pueblo nacional, social y cristiano		el pueblo	No presenta
La familia como célula social		la familia	No presenta
Los valores cristianos		Dios	No presenta
El trabajo como derecho y como deber		el trabajo	Fue la lucha tu vida y tu elemento, la fatiga tu descanso y calma. Por ver grande a la patria tú luchaste con la espada con la pluma y la palabra.
La integración de Argentina a la identidad regional		ecos en otros pueblos	No presenta
La autodeterminación de los pueblos		la libertad	No presenta
La lucha contra el imperialismo		la gloria	No presenta

La defensa de la soberanía nacional		el triunfo	No presenta
La memoria de la acción heroica de los próceres		el heroísmo y la gloria	<p>Con la luz de tu ingenio iluminaste la razón en la noche de ignorancia. Por ver grande a la patria tú luchaste con la espada con la pluma y la palabra.</p> <p>En su pecho, la niñez de amor un templo te ha levantado, y en él sigues viviendo. Y al latir, su corazón va repitiendo: ¡Honor y gratitud al gran Sarmiento! ¡Honor y gratitud! ¡Y gratitud!</p> <p>¡Gloria y loor! ¡Honra sin par! para el grande entre los grandes. Padre del aula, Sarmiento inmortal. ¡Gloria y loor! ¡Honra sin par!</p>
	Repeticiones acerca de:	la honra y la gratitud	<p>¡Honor y gratitud! (dos veces) ¡Y gratitud! (tres veces)</p> <p>¡Gloria y loor! ¡Honra sin par! (dos veces)</p>
	Imágenes sonoras acerca de:	la honra y la gratitud	<p>Y al latir, su corazón va repitiendo: ¡Honor y gratitud al gran Sarmiento! ¡Honor y gratitud! ¡Y gratitud!</p>
	Metáforas acerca de:	La afección al trabajo	<p>Fue la lucha tu vida y tu elemento la fatiga tu descanso y calma (...).</p> <p>(...) tú luchaste con la espada con la pluma y la palabra.</p>

		<p>la acción educadora</p> <p>la gratitud</p>	<p>(...) la que al darle el saber le diste el alma.</p> <p>Con la luz de tu ingenio iluminaste la razón en la noche de ignorancia.</p> <p>Padre del aula (...)</p> <p>(...) la niñez de amor un templo te ha levantado, y en él sigues viviendo.</p> <p>Y al latir, su corazón va repitiendo: ¡Honor y gratitud al gran Sarmiento!</p>
	El lugar de la enunciación	<p>El enunciante interpela al destinatario desde la 2ª persona del singular.</p> <p>En la última estrofa lo hace refiriéndose al prócer en 3ª persona.</p>	<p>Fue la lucha tu vida (...)</p> <p>La fatiga tu descanso (...)</p> <p>Por ver grande a la patria tú luchaste (...)</p> <p>¡Gloria y loor! ¡Honra sin par! para el grande entre los grandes. Padre del aula, Sarmiento inmortal.</p>

Observaciones surgidas de este análisis

En cuanto a los contenidos

En este análisis se han encontrado contenidos coincidentes con los enunciados que hacen a la construcción de la identidad nacional para el proyecto peronista visibilizados en diversas unidades textuales, no obstante tratarse de una obra de principios del siglo XX.

Teniendo en cuenta este criterio se construyó el cuadro en el que aparecen dichos enunciados y su correspondiente relación con las expresiones de la canción que se observan en el texto, que fundamentan las razones por las cuales se considera que esta canción continuó formando parte del cancionero escolar obligatorio en el período peronista (1946-1955) en tanto, lejos de contradecir su doctrina, contribuyó a afirmarla.

El análisis realizado ha mostrado que esta canción no presenta contenidos acerca de: la igualdad, el pueblo, la familia, Dios, ecos en otros pueblos, la libertad, ni del triunfo.

El enunciado “el amor a la patria” se materializa en el contenido acerca de “la patria” que aparece en el texto: “Por ver grande a la patria tú luchaste con la espada con la pluma y la palabra”.

El enunciado “el trabajo como derecho y como deber” se visibiliza en el contenido acerca “del trabajo” que aparece en los versos: “Fue la lucha tu vida y tu elemento, la fatiga tu descanso y calma” y “Por ver grande a la patria tú luchaste con la espada con la pluma y la palabra”.

Se ha observado el contenido “acerca de la gloria” pero no se lo ha considerado materialización del enunciado: “la lucha contra el imperialismo” porque resultaría contradictorio afirmar que Sarmiento haya sido un luchador contra la imposición de formas culturales extranjeras y ajenas a la nacionalidad. Por eso es que se han registrado los contenidos acerca de “el heroísmo y la gloria” del prócer, pero este último no en consonancia con ningún enunciado peronista. Estas expresiones se revelan en algunos versos de la canción: “En su pecho, la niñez de amor un templo te ha levantado, y en él sigues viviendo. Y al latir, su corazón va repitiendo: ¡Honor y gratitud al gran Sarmiento! ¡Honor y gratitud! ¡Y gratitud! ¡Gloria y loor! ¡Honra sin par! para el grande entre los grandes. Padre del aula, Sarmiento inmortal. ¡Gloria y loor! ¡Honra sin par!”

El enunciado “la memoria de la acción heroica de los próceres” se concreta en el contenido acerca “del heroísmo y la gloria” que se observa en la canción: “Con la luz de tu ingenio iluminaste la razón en la noche de ignorancia. Por ver grande a la patria tú luchaste con la espada con la pluma y la palabra”.

En cuanto a los recursos literarios

Se han observado repeticiones tales como “¡Honor y gratitud!” (dos veces), “¡Y gratitud!” (tres veces), “¡Gloria y loor! ¡Honra sin par!” (dos veces)

Presenta imágenes sonoras relacionadas con la gratitud que le profesa la niñez al prócer: “Y al latir, su corazón va repitiendo: ¡Honor y gratitud al gran Sarmiento! ¡Honor y gratitud! ¡Y gratitud!”

Se observan metáforas relacionadas con la afección al trabajo como: “(...) la fatiga tu descanso y calma” y “ (...) tú luchaste con la espada con la pluma y la palabra”. Otras se relacionan con la gratitud: “(...) la niñez de amor un templo te ha levantado, y en él sigues viviendo. Y al latir, su corazón va repitiendo: ¡Honor y gratitud al gran Sarmiento!”. Otras, en cambio, aluden a su acción educadora: “(...) la que al darle el saber le diste el alma”, “con la luz de tu ingenio iluminaste la razón en la noche de ignorancia, “padre del aula (...)”.

En cuanto al lugar de la enunciación vale destacar que el enunciante interpela al destinatario desde la 2ª persona del singular “tú luchaste”, lo que produce una relación más cercana con la figura de Sarmiento de la cual parece alejarse sobre la estrofa final en 3ª persona: “Gloria y loor honra sin par (...)”.

Análisis de contenido del contexto musical del “Himno a Sarmiento”

Dimensiones de análisis	Registro en la partitura
Notaciones interpretativas	<p>Tempo/ carácter: <i>con majestad</i>. Al inicio del canto se indica <i>sonoro</i>. En el verso “por ver grande a la patria tu luchaste (...)” se indica <i>tutta forza</i>. En el término “la palabra”, correspondiente al verso “con la espada con la pluma y la palabra” se indica poco <i>piú mosso</i>. Aparecen algunas indicaciones de <i>ritenuto</i> en el verso “y en él sigues viviendo” para retomar a tempo en “Y al latir su corazón va repitiendo (...)” . Igualmente se indica <i>poco ritenuto</i> en “honor” para indicar a tempo en “y gratitud”. Esta última palabra se acompaña con notas apoyadas en el acompañamiento instrumental. Aunque no haya indicaciones en la partitura hay un cambio de carácter entre la primera y la segunda sección, siendo la primera de carácter solemne para tornarse más ágil y liviana la segunda. Dinámica: Se inicia la introducción instrumental con la indicación <i>fortissimo(ff)</i> que se mantiene durante el canto.</p>
Organización rítmica	<p>Compás :2/4</p>  <p>Valores rítmicos predominantes:</p>
Organización melódico-armónica	<p>Registro de la voz cantada: De sol -1 a re 2</p> <p>Tonalidad: Mi bemol Mayor.</p> <p>Modulaciones: en la tercera estrofa modula a Do Mayor. Presenta alteraciones accidentales.</p>
Organización formal	<p>Presenta introducción instrumental de ocho compases. Se compone de tres estrofas y una pequeña coda. Presenta dos secciones. La primera en Mi bemol Mayor conformada por dos estrofas y la segunda en Do Mayor conformada por una estrofa y la coda.</p>

Observaciones surgidas de este análisis

La indicación que se registra al comienzo de la partitura *con majestad* responde al carácter de himno de esta obra en correspondencia con la que se inicia en el canto que indica *sonoro*.

Hay algunas indicaciones que complementan el carácter de himno tales como *tutta forza*.


Otras que le dan un carácter más expresivo como *piú mosso*.

Aparecen algunas indicaciones de *ritenuto* previas a algunos versos.

Aparecen notas apoyadas en el acompañamiento instrumental.

Aunque no haya indicaciones en la partitura, hay un cambio de carácter entre la primera y la segunda sección, siendo la primera de carácter solemne para tornarse más ágil y liviana la segunda.

Escrita en un compás de 2/4 abundan valores de duración acordes a su carácter

solemne. 

En cuanto a la extensión de la voz cantada no es la adecuada para las voces infantiles por cuanto se excede en los registros tanto grave como agudo.

Compuesta en Mi bemol Mayor modula en la segunda sección a Do Mayor. Presenta alteraciones accidentales.

En cuanto a la organización formal presenta introducción instrumental de ocho compases. Se compone de tres estrofas y una pequeña coda.

Presenta dos secciones. La primera en Mi bemol Mayor conformada por dos estrofas y la segunda en Do Mayor conformada por una estrofa y la coda.

Los recursos técnicos empleados en este himno le confieren su carácter de tal: la indicación *con majestad*, el compás, los valores de duración que se emplean, la intensidad *fortissimo* (ff) y las indicaciones de carácter como *tutta forza*, por ejemplo.

El cambio de carácter en la música entre la primera y segunda sección obedecen a un cambio en el texto, dado que, en la primera alude a las cualidades de la persona del prócer y en la segunda hace referencia a la respuesta que ha tenido entre los niños el recuerdo de Sarmiento.

La coda, luego de la segunda estrofa, tiene una especial significación porque cierra en sentido ascendente sobre la tónica con la repetición del imperativo: “¡Gloria y loor! ¡Honra sin par!

En cuanto a las categorías analizadas, la obra responde a las formas compositivas occidentales europeas, no presentado ningún elemento que pueda asimilarse a las formas compositivas nacionales ya sean folklóricas o nativas. El compositor a quien se debe este himno, Leopoldo Corretjer, era nacido en España.

Algunos comentarios en relación a esta canción

El “Himno a Sarmiento” no tiene un carácter marcial. No resalta la virilidad de un militar: habla del amor del prócer por una causa: la niñez. Pero también remarca las virtudes y la inteligencia del hombre infatigable que luchó por la grandeza de su patria, para el que reitera expresiones de gratitud y honra al “más grande entre los grandes” sobre el final de la canción.

Esta canción evoca al “padre del aula” exaltando la personalidad de quien, además de haber sido maestro, se lo reconoce como periodista, escritor y militar, como lo

evidencia la referencia a la "espada", la "pluma" y la "palabra". Se destaca la luz de su ingenio que resplandece en la "noche de ignorancia" y la gratitud que la niñez le profesa levantando un templo de amor en su pecho, cantando loas y glorificando su figura.

Prócer inteligente, luchador en varios frentes: la guerra, la palabra y la escritura, así como su preocupación por la niñez, lo hacen merecedor de la honra y reconocimiento que cantan las estrofas finales y según lo pretende el peronismo lo acercan a la figura de su líder.

La presencia de esta canción en el repertorio patrio queda justificada porque la figura de Sarmiento se enlaza fuertemente con la de Perón, según se lo proponía él mismo. Perón asignaba un lugar privilegiado a la relación dirigente-dirigido, líder y masa, conductor y pueblo. Como ya se explicó, el conductor debe conducir a la masa, por lo que ésta debe ser educada, de lo contrario no podrá cumplir su función. Una mayor educación permitiría una más eficaz conducción para poder concretar el modelo de país proyectado. El conductor, figura más alta y central del modelo, requiere del control y el disciplinamiento como herramientas básicas, para lo que el aumento cualitativo y cuantitativo del nivel educativo es una condición determinante de las relaciones de poder entre dirigentes y dirigidos.

Para poder construir un modelo político duradero había que educar (formar, capacitar, instruir, adiestrar) a los sectores que iban a ser conducidos, para lo cual se necesitaba un aumento general del nivel de cualificación de la sociedad. (Somoza Rodríguez, M.; 2006: 87)

El rol del conductor, según Perón, era inseparable del rol del maestro. El líder, que no persigue intereses propios, sólo es adalid de los intereses de las mayorías dominadas. A la vez, la dinámica verticalista y asimétrica, define la acción del líder caracterizada por el acatamiento total del pueblo a la voluntad de éste. Tras la didáctica de su discurso señala acciones a seguir. Asume el rol del que enseña, del que más sabe, del que pretende que sus saberes sean considerados como propios por quienes lo escuchan. Su palabra posee una gran capacidad de convicción que, más que asentada en ella misma, es fruto de su investidura institucional.

Predestinado, o bien preparado para tal misión, el conductor se perfila, según el peronismo, como poseedor de confianza en sí mismo, audacia, constancia, espíritu de sacrificio, hombre humilde y entregado a una causa y alejado de su propio interés. Su voluntad se impone por aceptación y convicción convirtiéndose en la de sus subordinados. Su abnegado amor a la patria no mide sacrificios a favor de ésta.

Perón se adjudicaba a sí mismo dicho lugar de conductor cuyo rol era el de ser guía, formador, instructor y maestro.

Más allá de conductor, Perón se consideraba, “maestro”, asignando un vínculo pedagógico a la relación entre líder y masa, conductor y subordinados, dirigente y pueblo. Este conductor-maestro, debía persuadir y no imponer, instruir, predicar y capacitar al pueblo, como se evidencia en sus discursos y actos festivos. Según él no será posible conducir a una masa de ignorantes y analfabetos; para conducir a un pueblo es necesario que esté formado, educado y preparado para participar de la transformación social peronista. Por lo tanto hay que elevar su nivel cultural en cuanto a calidad y cantidad. Una masa reacciona de manera diferente si posee o no posee cultura, dirá Perón. Este carácter de maestro, educador del pueblo, con el que Perón pretende identificarse y que ha puesto en marcha la expansión cuantitativa del sistema educativo permitiría inferir que, desde su óptica, su figura pretende acercarse a la de Sarmiento

Estas expresiones pueden parecer cínicas, pero que “una masa con cultura reacciona de una manera y de otra manera si no tiene cultura”, es lo mismo que proponía Domingo Faustino Sarmiento con su “educar al soberano” y su clasificación entre “civilización y barbarie”, y son los mismos principios que guiaron la entera construcción y orientación del sistema educativo argentino: integración política y control social, definición y creación de un arquetipo patriótico y de una mítica esencia nacional; marginación y discriminación de toda diversidad con el modelo impuesto (...) (Somoza Rodríguez, M.; 2006: 89-90)

Llegados a este punto vale agregar el comentario de Mariano Plotkin (2003) según el que en los textos peronistas, el único héroe liberal que se presenta es Sarmiento como otro de los héroes peronistas, porque el liberalismo, dentro del peronismo tenía un lugar ambiguo.

Aunque el peronismo se presentaba a sí mismo como una alternativa superadora del liberalismo, Perón nunca renegó explícitamente de la tradición liberal del país. No fue casual, en este sentido, que los ferrocarriles, recientemente nacionalizados, hubieran sido bautizados con los nombres de los padres fundadores del liberalismo argentino. Además Perón mismo se proclamaba orgulloso heredero de esa tradición en tanto militar salido de las filas de un ejército organizado por Sarmiento y Roca. (Plotkin, M.; 1993: 196-197)

Siguiendo la ideología peronista, la figura de Perón también se estrecha con la de Sarmiento en otros aspectos: ambos tuvieron en la mira la formación de la niñez, considerándola una cuestión de Estado, ambos vieron en el niño el “hombre del mañana” al que debían educar y capacitar para incluirlo en el modelo económico, político y social del momento, más allá de posturas políticas diferentes, más allá del liberalismo europeizante de uno y del populismo nacionalista del otro.

Es de destacar, que el peronismo, a su llegada, encuentra una situación de pobreza y exclusión de la niñez, con muy escasa escolarización y fuerte deserción escolar que requería de la asistencia estatal, ya iniciada en décadas anteriores. Esto genera una acción de gobierno que como respuesta a la postergación social de los niños, hace irrumpir una nueva concepción de la niñez y su articulación con la pedagogía y con la política.

Surge así una nueva óptica del niño, único privilegiado, quien es destinatario de la acción social del Estado nacional, y sujeto a una pedagogía politizada que supone una tarea de adoctrinamiento para emprender un fuerte cambio ideológico, con miras a la lucha por la imposición del nuevo modelo.

Desde la perspectiva peronista, Sarmiento, el maestro y Perón, el maestro-conductor, confraternizan en sus ideales y en la mutua preocupación por el niño, al que el líder adjetivará como “único privilegiado”. Ambos, trabajadores incansables, inteligentes y amantes de la patria, podrán compartir los versos del “Himno a Sarmiento”. Esto explica que éste haya sido parte del cancionero patrio obligatorio en el período peronista, más allá de las discrepancias con la postura ideológica de Sarmiento.

Síntesis del análisis de esta canción

Canto de gracias, loas y honra a Sarmiento, rico en repeticiones que las enfatizan, con una melodía que desde la majestuosidad del himno se aleja del carácter marcial que se reitera en el cancionero. Esta canción, posiblemente, persiste en el período estudiado porque su texto se corresponde con lo que el propio Perón pretende mirándose a sí mismo como maestro creyendo compartir el lugar con Sarmiento.

Por lo tanto, desde la óptica peronista puede interpretarse que Sarmiento maestro y Perón maestro-conductor, se aúnan en una misma lucha, desvelados por la educación de la niñez llevando a cabo la “educación patriótica”. Para su propio beneficio el peronismo incluiría, en su propio mito la figura de Sarmiento que sería extensiva a la de Perón, por lo que ambos resultarían infatigables, de brillante inteligencia y luchadores por la grandeza de la patria.

En cuanto a los enunciados de la identidad nacional definidos por el peronismo se privilegian: “el amor a la patria” y “el trabajo como derecho y como deber”.

El campo enunciativo materializado en un texto espeso propio de un himno y a través de un “enunciador yo” que usa la 2ª persona dirigiéndose a una figura ilustre intenta acortar las distancias entre el niño fiel, disciplinado y obediente y el majestuoso maestro. Distancia que vuelve a remontarse cuando un “enunciador abstracto” asume la 3ª persona a través del canto de loas al prócer.

3.3.6. Marcha del Reservista

Texto: Carlos M. Smith- Música: Alberto Cifolelli

¡Atención reservistas!

Desde el fondo inmortal de la historia
un clarín ha tocado atención.

Es la voz del pasado que llega
con gloriosa y triunfal vibración.
y nos dice ¡de pie reservistas!
que si un día jurasteis morir,
por la patria en la guerra es preciso
en la paz, por la patria vivir.

Demos al presente la reafirmación
cálida y valiente
de la fe que siente nuestro corazón.
¡Firmes reservistas!

¡Firmes como ayer!

Que en la ciudadana vida,
nos hermana de nuevo el deber.

Y a la luz de un glorioso pasado
y a la faz de un triunfal porvenir,
la reserva argentina no tiene
más que un recto camino a seguir.
El que nace en los propios umbrales
del cuartel que nos supo enseñar
a la vez que las normas guerreras
la virtud de morir o triunfar.

En la tapa de la partitura oficial de la obra se lee¹⁷:

Letra de Carlos M. Smith Sargento 1º (S.R.) Música de Alberto Cifolelli Marcha del Reservista (Día del Reservista) Marcha militar cantada para canto y piano Versión para voces infantiles- Aprobada por el Consejo Nacional de Educación Aprobada por el Boletín Militar N° 11235-1ª parte Ricordi Americana -Buenos Aires

Datos históricos

Según relata Silvia Bertoni, hacia fines de las década de 1880, la amenaza que implicaba la presencia de las comunidades extranjeras que mantenían su lealtad a la patria de origen materializada en el lenguaje, en sus costumbres y en la celebración de las fiesta patrias, fue motivo de preocupación para las autoridades nacionales que

¹⁷ Fuente: Partitura de la "Marcha del reservista"; Ricordi Americana; Buenos Aires; 9-5-46.

inician una acción de recuperación de la nacionalidad argentina tendiente a despertar el fervor patriótico.

En este intento adquiere relevancia la figura del niño-soldado corporizada en los batallones militares. Ya definidos como defensores de la patria son puente entre el pasado glorioso y el ejército, fiel custodio de la patria. De este modo, los niños asumen los deberes cívicos y militares de la nacionalidad.

Organizados en batallones militares, los niños son portadores de una "presencia" nacional sólida y conmovedora. Los niños soldados se convierten en el puente emotivo entre un pasado heroico, en el que nació la patria y que el ejército pretende encarnar, y el promisorio futuro en el que esos niños vivirán, ya definidos ante la mirada de sus padres como los defensores de la patria del mañana. Los niños asumen así los deberes, no sólo cívicos sino también militares, de la nacionalidad, los que suponen un grado de adhesión incondicional: tal el significado que, en una época de fuerte militarización competitiva entre las naciones, adquirirían los deberes militares.

La organización y cuidadosa preparación de esos batallones escolares supuso la existencia de un firme interés por fomentar la adhesión nacional. Lo que se había iniciado más o menos improvisadamente fue adoptado en 1888 en forma oficial por el Consejo Nacional de Educación (...) (Bertoni, Silvia; 1992: 88-89)

Tal como expresa Matha Amuchástegui (2003) la construcción de la identidad nacional es uno de los objetivos fundamentales del sistema educativo en Argentina desde sus inicios. Dicha construcción se proyectaba en una versión escolarizada y oficial de la historia que se incorporó a la escuela pública. Los contenidos que desarrolla: el origen hispánico, el inicio de la patria, los acontecimientos y los próceres que los protagonizaron, son los que aparecen hacia 1880 como las raíces de la conformación de la Nación, siendo la "patria" la categoría sobre la que se cimentó desde los comienzos el sistema educativo, como hacedor de la identidad y de la integración nacional. Esos contenidos fueron dramatizados en las fiestas escolares así como estuvieron presentes en la ornamentación escolar, en los manuales, en los libros de lectura y en el cancionero patrio. En este contexto, hacia 1930 el patriotismo se va identificado con el nacionalismo y hace su alianza con los principios de la Iglesia Católica que, hacia 1936, logra incorporar la enseñanza religiosa en las escuelas públicas. Esto lleva adelante la lucha contra el comunismo y el laicismo, a la vez que aparecen las fuerzas armadas como un actor de relevancia en la defensa de la patria.

En un contexto internacional de crisis económica y política adquieren también mayor relevancia las fuerzas armadas, y en consecuencia la inclusión de las batallas militares en los textos de historia. (...) Los rituales refuerzan el sentido militarista cuando la Argentina refuerza su posición de defensa y construcción de un imaginario de potencia. (Amuchástegui, Martha; 2003:29-30)

De este modo las fuerzas armadas entran en forma explícita en el discurso de la educación pública desde 1943 acompañando la inclusión de contenidos tales como “Las campañas militares” que destacan la valentía de los héroes desde los albores de la patria. En una versión militarizada de la historia, dichas campañas son el emblema del momento cumbre de la defensa de la argentinidad, a través de las que se exaltan los sentimientos de nacionalidad. Las fuerzas armadas, especialmente el ejército, tienen un lugar privilegiado en el discurso escolar peronista. Las marchas, de procedencia militar, fueron antes, durante y después del peronismo, el recurso musical que acompañó los desplazamientos y exhibiciones escolares, ocupando un lugar destacado en el cancionero y alentando el paso vibrante y preciso de los escolares en los desfiles que los convocaban en las fiestas patrias. Al respecto, narran dos entrevistadas cuando se les interroga acerca de la participación de las escuelas en los desfiles en las plazas:

-Sí, sé que eso se acostumbraba a hacer pero a mí no me tocó nunca porque yo estaba en escuelitas muy pobres y alejadas. (E ; Nélide A.)

-Sí...como las maestras dábamos clase de educación física porque no había profesores, nosotras dábamos ejercicios respiratorios, movimientos, ejercicios, juegos...juegos con banderitas y les enseñábamos a desfilar en escuadras en el patio y en la plaza, practicábamos eso con mucha anticipación. (E ; Lía F.)

El destino nacional se asociaba al poder militar; las fuerzas armadas se erigían como las custodias de la Nación, de sus valores y hacedoras de su grandeza. Esta idea se complementa con el protagonismo de la institución eclesiástica, quedando así la Argentina posicionada en el mundo occidental y cristiano.

Los triunfos en el campo de batalla de las que el cancionero escolar da cuenta, son parte prioritaria del estudio de la historia nacional a través del que se construye la representación de una Nación heroica y arrogante. San José, Suipacha, Piedras, Salta, Tucumán, San Lorenzo, el cruce de Los Andes, Chacabuco y Maipú en territorio extranjero, son signo de la gloria militar argentina revelada en el cancionero patrio.

Análisis de contenido del texto literario de la “Marcha del reservista”

Enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo	Dimensiones de análisis de la canción		Unidades textuales
	Recursos literarios	Contenido acerca de:	
El amor a la patria		la patria	Y nos dice ¡de pie reservistas! que si un día jurasteis morir, por la patria en la guerra es preciso en la paz, por la patria vivir. Demos al presente la reafirmación cálida y valiente de la fe que siente nuestro corazón.
La justicia social		la igualdad	Que en la ciudadana vida, nos hermana de nuevo el deber.
El pueblo nacional, social y cristiano		el pueblo	No presenta
La familia como célula social		la familia	No presenta
Los valores cristianos		Dios	No presenta
El trabajo como derecho y como deber		el trabajo	No presenta
La integración de Argentina a la identidad regional		ecos en otros pueblos	No presenta
La autodeterminación de los pueblos		la libertad	No presenta
La lucha contra el imperialismo		la gloria	Es la voz del pasado que llega con gloriosa y triunfal vibración.

			Y a la luz de un glorioso pasado y a la faz de un triunfal porvenir, la reserva argentina no tiene más que un recto camino a seguir.
La defensa de la soberanía nacional		el triunfo	Es la voz del pasado que llega con gloriosa y triunfal vibración. Y a la luz de un glorioso pasado y a la faz de un triunfal porvenir,
La memoria de la acción heroica de los próceres		el heroísmo	(...) que si un día jurasteis morir, por la patria en la guerra es preciso en la paz, por la patria vivir. ¡Firmes reservistas! ¡Firmes como ayer! Que en la ciudadana vida, nos hermana de nuevo el deber. El que nace en los propios umbrales del cuartel que nos supo enseñar a la vez que las normas guerreras la virtud de morir o triunfar.
	Repeticiones acerca de:	No presenta	No presenta
	Imágenes sonoras acerca de:	El llamado de la patria	(...) un clarín ha tocado atención es la voz del pasado que llega con gloriosa y triunfal vibración y nos dice (...)
	Metáforas acerca de:	el llamado épico de la patria	Desde el fondo inmortal de la historia un clarín ha tocado atención. Es la voz del pasado que llega con gloriosa y triunfal vibración.

		<p>el llamado al cumplimiento del deber</p> <p>la historia gloriosa de la patria y la esperanza de un futuro mejor</p> <p>las virtudes aprendidas en el cuartel</p>	<p>Y nos dice ¡de pie reservistas! que si un día jurasteis morir (...)</p> <p>(...)la reserva argentina no tiene más que un recto camino a seguir.</p> <p>Y a la luz de un glorioso pasado y a la faz de un triunfal porvenir,</p> <p>El que nace en los propios umbrales del cuartel que nos supo enseñar(...)</p>
	El lugar de la enunciación	<p>En la 1ª estrofa el enunciador comienza describiendo en 3ª persona una situación.</p> <p>En la misma estrofa el relato continúa en la 1ª persona del plural desde el "nosotros".</p> <p>En la misma estrofa dentro de la enunciación en 2ª persona se detecta un imperativo.</p> <p>En la 2ª estrofa continúa el imperativo en 1ª persona del plural.</p> <p>El enunciador interpela al destinatario desde un imperativo</p> <p>Sobre los versos finales el enunciador retoma el "nosotros" desde la 1ª persona del plural:</p>	<p>Desde el fondo inmortal de la historia un clarín ha tocado atención".</p> <p>Y nos dice ¡de pie reservistas! que si un día jurasteis morir (...).</p> <p>(...) por la patria en la guerra es preciso en la paz, por la patria vivir.</p> <p>Demos al presente la reafirmación cálida y valiente de la fe que siente nuestro corazón.</p> <p>¡Firmes reservistas!!Firmes como ayer!</p> <p>(...) la reserva argentina no tiene más que un recto camino a seguir.</p> <p>(...) el que nace en los propios umbrales del cuartel que nos supo enseñar (...).</p>

Observaciones surgidas de este análisis

En cuanto a los contenidos

En este análisis se han encontrado contenidos coincidentes con los enunciados que hacen a la construcción de la identidad nacional para el proyecto peronista que se visibilizan en diversas unidades textuales.

El análisis realizado ha mostrado que esta canción no presenta expresiones acerca de: el pueblo, la familia, Dios, de ecos en otros pueblos, ni de la libertad, así como tampoco se observan repeticiones.

El enunciado “el amor a la patria se materializa en el contenido acerca de “la patria” que aparece en el texto de la canción: “Y nos dice ¡de pie reservistas! que si un día jurasteis morir, por la patria en la guerra es preciso en la paz, por la patria vivir”. Al igual que la relación de amor a la patria, se trata de una cuestión de fervor casi religioso: “Demos al presente la reafirmación cálida y valiente de la fe que siente nuestro corazón”.

El enunciado “la justicia social” se materializa en el contenido acerca de “la igualdad” que se observa en los versos: “Que en la ciudadana vida, nos hermana de nuevo el deber”, resignificado en el deseo peronista de la unidad de todos los argentinos bajo la bandera de su doctrina y en el marco de la ciudadanía plena conquistada durante ese período.

El enunciado “la lucha contra el imperialismo” se manifiesta en el contenido acerca de “la gloria” que refiere a la heroica defensa de la identidad nacional sostenida históricamente, cuando dice: “Es la voz del pasado que llega con gloriosa y triunfal vibración” así como también “Y a la luz de un glorioso pasado y a la faz de un triunfal porvenir, la reserva argentina no tiene más que un recto camino a seguir”.

“La defensa de la soberanía nacional”, enunciado fuertemente defendido por el peronismo, se encarna en el contenido acerca “del triunfo” expresado en “Es la voz del pasado que llega con gloriosa y triunfal vibración” por un lado y “(...) a la luz de un glorioso pasado y a la faz de un triunfal porvenir”.

El enunciado “la memoria de la acción heroica de los próceres” se materializa en el contenido acerca “del heroísmo” que acercan al escolar al legado de las hazañas militares de las que él mismo es deudor, en versos tales como: “(...) que si un día jurasteis morir, por la patria en la guerra es preciso en la paz, por la patria vivir”, “¡Firmes reservistas! ¡Firmes como ayer! Que en la ciudadana vida, nos hermana de nuevo el deber” y finalmente: “El que nace en los propios umbrales del cuartel que nos supo enseñar a la vez que las normas guerreras la virtud de morir o triunfar”. Estos versos encuentran eco en la expresión del propio Perón: “Para un soldado nada hay

más grato que quemarse en la llama épica y sagrada para alumbrar el camino de la victoria (Perón, Juan Domingo; 2-12-43 en Sigal, Silvia y Verón, Eliseo; 2003: 32)

En cuanto a los recursos literarios

No pasa inadvertida la imagen sonora relativa al clima militar: “(...) un clarín ha tocado atención”, pero relacionada con otra imagen sonora acerca del pasado heroico “es la voz del pasado que llega con gloriosa y triunfal vibración”. Esta figura retórica continúa en otros versos registrados en el cuadro relacionados con el pasado, el ejército y los deberes a cumplir en defensa de la patria, ratificados por el inicio de la marcha con una orden hablada ¡atención reservistas!. Nuevamente el ejército es parte fundamental en la historia de la Nación. Tal como dice Luis Alberto Romero (2004):

(...) de principios del siglo XX data otra idea que caló hondo: la asociación de la nación y de su destino con la institución militar. El Ejército “nació con la patria”, es el sostén último de sus valores y el responsable final de su grandeza. La impronta militar, vinculada desde 1930 con la conflictiva historia política, se combinó con otra idea paralela y complementaria: de acuerdo con la Iglesia, la Argentina era un nación católica; su realización integral como tal requería de una voluntad política fuerte, encarnada en el Ejército, la tradicional espada al servicio de la cruz. Romero, Luis Alberto; 2004: 23).

Las imágenes sonoras analizadas anteriormente son, además, metáforas en las que en el toque de clarín se simboliza la obligación de las conductas a cumplir en defensa de la patria. “Desde el fondo inmortal de la historia” se impone en reemplazo de la veneración del pasado. La metáfora “Y a la luz de un glorioso pasado”, alude a la memoria del pasado ilustre. El verso “A la faz de un triunfal porvenir” refiere a la esperanza de un futuro promisorio, que con una nueva metáfora “y nos dice ¡de pie reservistas!” se proyecta al alerta del soldado en defensa de la patria. En “la reserva argentina no tiene más que un recto camino a seguir” el camino está señalando un destino final en defensa de la patria. “El que nace en los propios umbrales del cuartel que nos supo enseñar (...)” evoca al lugar en el que tras sus muros se conservan “los valores puros de la patria” (Silvia Sigal y Eliseo Verón; 2003: 42) como la morada de las virtudes del soldado que “no sabe de egoísmos ni mezquindades” (Perón, Juan Domingo; en Sigal, Silvia y Verón, Eliseo; 2003:48).




En cuanto al lugar de la enunciación se ha observado que en la 1ª estrofa el enunciador comienza describiendo en forma metafórica, en 3ª persona una situación: “Desde el fondo inmortal de la historia un clarín ha tocado atención”, para variar al relato en la 2ª persona del plural incluyéndose en un “nosotros”: “Y nos dice ¡de pie

reservistas! que si un día jurasteis morir (...)” en donde ya se acerca al destinatario con el que comparte una obligación a cumplir: “(...) nos dice de pie reservistas que si un día jurasteis morir (...)”.

En la misma estrofa, sin abandonar la enunciación en 2ª persona se detecta un imperativo que deberá cumplirse en defensa de la patria: “por la patria en la guerra es preciso en la paz, por la patria vivir”. El imperativo continúa en la 2ª estrofa en la 2ª persona del plural: “Demos al presente la reafirmación cálida y valiente de la fe que siente nuestro corazón” que incluye la orden militar: “¡Firmes reservistas!! Firmes como ayer!”. En la 3ª estrofa vuelve al estilo descriptivo: “(...) la reserva argentina no tiene más que un recto camino a seguir”. Sobre los versos finales el enunciador vuelve a incluirse a través del “nosotros”: “(...) el que nace en los propios umbrales del cuartel que nos supo enseñar (...)”.

Sintetizando, puede considerarse que el enunciante se posiciona desde un imperativo del que él no queda excluido, encarnándose también él como soldado a la vez que ordena acciones compartidas a seguir en defensa de la nacionalidad. Se produce un entrar y salir del enunciante. Posicionado desde la 3ª persona queda fuera de los destinatarios, pero el paso a la 2ª persona del plural lo vuelca entre ellos, haciéndolo entrar en el colectivo del que él también pasa a ser integrante. En este marco, sin duda, la defensa de la patria es una cuestión de todos los argentinos, de ahí que en el entramado de la enunciación se dibuje la figura de un “enunciador-soldado”.

Análisis de contenido del contexto musical de la “Marcha del reservista”

Dimensiones de análisis	Registro en la partitura
Indicaciones interpretativas	<p><i>Tempo</i>: tiempo de marcha (registrado al comienzo de la partitura)</p> <p>Dinámica: inicia la introducción instrumental con la indicación <i>forte</i> (<i>f</i>). Hacia el 4º compás se registra fortísimo (<i>ff</i>) y luego para comenzar el canto aparece <i>mezzo forte</i> (<i>mf</i>). Al final del compás 17 se inicia un regulador que indica un <i>crescendo</i> de cuatro compases. El mismo regulador se repite en los tres compases siguientes hasta alcanzar un <i>fortísimo</i> (<i>ff</i>) en los dos últimos versos de la primera estrofa “(...) por la paz (...)” así como en la tercera estrofa que presenta la misma melodía: “(...) la virtud de morir (...)”.</p> <p>En el puente que aparece entre una y otra sección se indica <i>forte</i> (<i>f</i>) para culminar con <i>fortísimo</i> (<i>ff</i>) con el que empieza el trío. La parte cantada que corresponde a la segunda estrofa comienza con <i>mezzoforte</i> (<i>mf</i>) para llegar a un regulador desde el 5º compás que culmina en <i>forte</i>. En el 4º y 5º verso de la 2ª estrofa “(...) de la fe que siente nuestro corazón” se presenta un regulador que indica <i>crescendo</i>. La culminación del verso en la palabra “corazón” tiene un compás que indica bombo y tambor en los que está indicado <i>fortísimo</i> (<i>ff</i>) para el bombo y <i>sforzato</i> (<i>sf</i>) para el tambor.</p> <p>En el último verso de la última estrofa se inicia un regulador que indica <i>crescendo</i> y culmina con un <i>forte</i> (<i>f</i>).</p>
Organización rítmica	<p>Compás 4/4</p> <p>Los valores rítmicos predominantes son:  - </p> <p>Motivos rítmicos con mayor saliencia: </p>
Organización melódico-armónica	<p>Registro de la voz cantada: Una 8ª: de re 1 a re 2</p> <p>Tonalidad: Sol Mayor</p> <p>Modulaciones: la primera estrofa está en Sol Mayor ; en la segunda modula al 4º grado pasando a Do Mayor.</p>
Organización formal	<p>Presenta una introducción instrumental de 8 compases y una estrofa. Una vez concluida la estrofa le sigue una sección instrumental de 10 compases con indicación <i>cornetas y tambores</i>.</p> <p>Se inicia el trío con dos compases instrumentales al que le sigue la 2ª estrofa. Finalmente se repite toda la canción a partir del signo <i>da capo</i> (<i>DC</i>) pero en lugar de la primera estrofa se inicia con la 3ª con la misma música de la 1ª.</p>

Observaciones surgidas de este análisis

Esta canción, como su nombre lo indica, es una marcha. El compás corresponde a dicho género así como las secuencias rítmicas y valores de duración empleados.

La dinámica, que se mantiene generalmente en el *forte* y *fortissimo*, contribuye al carácter marcial.

El registro de la voz cantada resulta cómodo para las voces escolares. Es comparativamente menos extenso que otras canciones del repertorio ya que transcurre en un ámbito de una octava entre notas de posible acceso para la edad de los niños de la escuela primaria.

Contrariamente a otras canciones estudiadas, no responde-no obstante tratarse de una marcha- a una tonalidad con bemoles sino que está escrita en Sol Mayor.

Presenta un trío en el que modula al 4º grado, siendo ésta una de las características

de las marchas militares, por lo que nuevamente se está ante la presencia de una marcha con las características propias del género.

El compás de 4/4 y los valores rítmicos que prevalecen, convocan al paso gallardo y preciso del ejército. Obsérvese, además, que el texto fue escrito por el Sargento Carlos M. Smith.

La presencia reiterada de *forte* y *fortissimo* también contribuye al canto enfervorizado de esta canción. Los reguladores que indican *crescendo* son los que acompañan algunos versos que resultan claves en el texto, como por ejemplo: "(...) y nos dice ¡de pie reservistas!", alentando el entusiasmo por la postura alerta del soldado. Nuevamente, el verso "¡firmes reservistas! ¡firmes como ayer!" cantado *forte* y precedido por el sonar del bombo y del tambor, contribuye a su carácter marcial.

Comparte con las marchas militares la presencia del trío y su modulación al 4º grado. Es interesante el cambio de carácter en la parte cantada de dicho trío, la que, tal como se observó en "San Lorenzo", presenta aunque no lo indique, un carácter más *cantabile* que la primera sección, observándose mayor presencia de notas largas.

La sección instrumental que une la primera sección con el trío, tiene como indicación "cornetas y tambores" que parecen convocar la atención de los soldados rememorando los toques brillantes, propios de los instrumentos de metal que integran las bandas militares. Asimismo, el acompañamiento instrumental del trío presenta la indicación "bombo y tambor" que también son instrumentos presentes en las agrupaciones del ejército.

Los elementos que son parte de la organización musical de esta canción anteriormente descritos, dan cuenta de la presencia militar en la escuela a modo de

los “batallones escolares” de 1887 a los que se ha hecho referencia en párrafos anteriores. La inclusión de esta canción en el repertorio escolar, antes y durante el período peronista, evidencia la identificación del niño con el soldado, ambos comprometidos con la construcción y defensa de la identidad nacional, siendo la “Marcha del reservista” un elemento más para alentar el fervor patriótico.

En cuanto a las categorías analizadas, la obra responde a las formas compositivas occidentales europeas, no presentado ningún elemento que pueda asimilarse a las formas compositivas nacionales ya sean folklóricas o nativas. Obsérvese que el compositor a quien se le debe esta marcha- Alfredo Cifolelli, es nacido en Italia.

Algunos comentarios en relación a esta canción

La dimensión ideológica del peronismo refuerza el concepto de décadas anteriores de que la escuela es un ámbito de formación patriótica, pero ahora se trata de la formación de futuros patriotas para la “Nueva Argentina”.

La escuela, lugar fuera del tiempo como lo es el cuartel, con la diferencia de que aquella está integrada a la sociedad civil -tal como lo muestran las descripciones de las entrevistadas registradas más adelante acerca de la participación de familiares y vecinos para los actos patrios-, es el ámbito de formación de la nacionalidad. Sin embargo este espacio, amurallado en su aparente neutralidad y en la pureza de sus intenciones, tiene algo más que comparte con el cuartel, lugar éste último que para Silvia Sigal y Eliseo Verón es el espacio de formación de los valores, de los deberes y virtudes del soldado quien debe velar por la grandeza de la patria, en este caso, de la nueva patria.

Escuela-cuartel, erigida en los valores trascendentes de la patria, espacio de formación de austeridad, obediencia, disciplina, ritual patrio y orden higiénico, así como de formación de las virtudes de buen argentino que al son del aire marcial del cancionero, bien lo dicen las estrofas “...del cuartel que nos supo enseñar a la vez que las normas guerreras la virtud de morir o triunfar.” La escuela y el cuartel, se transforman en los ámbitos para aprender a servir a la patria respondiendo a sus intereses en bien de toda la argentinidad; quien no lo hace o actúa en forma contraria a ellos es un anti-patria, un anti-argentino.

Esta correspondencia escuela-cuartel se complementa con el niño pasivo y la maestra-soldado. El primero, no obstante su categoría de “privilegiado”, es ya iniciado en el sacrificio, envuelto en la blancura igualitaria de su uniforme, alineado en perfectas hileras, cabeza erguida y aire solemne. La maestra-soldado, ejecutora del adoctrinamiento peronista y parte de la dualidad docente-militar, amasada en la organización estatal del tiempo escolar y en la austeridad del aula, comparte la imagen

maternal y santificada de Eva con el espíritu de trabajador incesante de Perón, por lo que resulta modelo ejemplar y devota patriota.

Niños y maestros explicitan su condición de soldados de la patria peronista materializándola en la ya habitual participación en los desfiles. Escuadras de soldados blancos, ejército de patriotas que se perfilan como la promesa del mañana, avanzan mostrándose en las calles de la ciudad con paso marcial alentados por los acordes vibrantes de las marchas patrias, encabezados por abanderados que portan la bandera nacional, símbolo de las glorias del pasado, las conquistas del presente peronista y las esperanzas del futuro.

El texto complementa esta representación de la escuela cuartel, alentando a dar la vida por la patria en los campos de batalla: “Y nos dice !de pie reservistas! que si un día jurasteis morir, por la patria en la guerra es preciso en la paz, por la patria vivir.” Obsérvese también que el cumplimiento del deber militar es inculcado desde la escuela primaria a través de sus versos: “(...) en la ciudadana vida, nos hermana de nuevo el deber (...)”

De igual manera, las normas militares no ofrecen más opción que el triunfo o la muerte. “(...) del cuartel que nos supo enseñar a la vez que las normas guerreras la virtud de morir o triunfar.”

No extraña encontrar estas connotaciones en el cancionero si se tiene en cuenta la ecuación planteada por Silvia Sigal y Eliseo Verón, ejército-pueblo-trabajador, que produce una identificación entre los tres elementos de la discursividad peronista que se integran en la construcción de la nacionalidad. Ésta asegurará la unidad nacional de la que el soldado es fiel custodio y ha sido el objetivo único de los héroes de la patria. “Propugnamos la unidad de todos los argentinos” -dice Perón-, de la que el pueblo es destinatario, más precisamente el pueblo trabajador, dejando observar que más que conciencia de clase, lo que Perón intenta es rescatar y priorizar es su condición de trabajador argentino.

Si el soldado que ha salido del cuartel para restablecer la justicia social tiene como primera preocupación la mejora de la condición de los trabajadores; si pueblo, para él, quiere decir en *primera instancia* pueblo trabajador, es en virtud de una misión patriótica y *porque los trabajadores son argentinos* (...) La tarea de unificación que debe llevar adelante el soldado-redentor no tiene como objetivo estimular la “conciencia de clase” de los trabajadores, sino, por el contrario, restituirles su conciencia, perdida, de ser *simplemente argentinos*.¹⁸ (Sigal, S. y Verón, E; 2003: 49)

¹⁸ El destacado con *itálica* y con comillas está en el original.

La alianza niño-soldado no es resultado de la creación del peronismo sino que encuentra su antecedente a principios del siglo XX.

Vienen a cuento las palabras de Mariano de Vedia en 1907: "Cada grado de la enseñanza es como si correspondiese exactamente a cada grado de la milicia, desde la iniciación del alumno, que es sucesivamente un recluta, un soldado, un teniente. (de Vedia, M. ; *Monitor*, 31 de diciembre de 1907).

Carlos Escudé (1990) sintetiza esta alianza cuando expresa:

Al menos en parte, el militarismo de la política argentina fue una consecuencia de una cultura militarista, y el militarismo de esa cultura fue una consecuencia de los contenidos educativos, desde los programas de educación patriótica en adelante. (Escudé, C; 1990: 37)

En los años previos a la puesta en marcha de la "educación patriótica", le cupo a la música en la escuela un lugar importante dentro de la acción nacionalizante. Leopoldo Corretjer, no obstante su origen español, quien fuera un nombre destacado dentro del repertorio patriótico analizado en este capítulo, decía:

En el ejército mismo, los cantos serían de gran provecho, pues el valiente soldado argentino, al par que cultivaría el gusto estético, aprendería a conocer mejor-si cabe-a los grandes hombres que le han dado patria, desprendiéndose de lo expuesto que el pueblo que canta a sus héroes es digno de ellos. (Corretjer, L; en "La música" en *Monitor*, 31 de marzo de 1904)

Como lo indican estas palabras, tal como lo haría el niño en la escuela y el soldado en el cuartel también deberá participar del canto que despertará el fervor patriótico imprescindible para la acción nacionalizadora por la que atravesaba la Argentina.

El canto era visto como un recurso importante tanto en la escuela como en el cuartel, a tal punto que hubo la intención, de parte de las autoridades militares de implantar el canto en la tropa. Niños y soldados cantan, y es la canción una manifestación que cala hondo en el espíritu del hombre, tal como se manifestaba F. Hartman en 1905 desde las páginas del *Monitor*:

Puede que se logre hacer cantar a hombres en edad militar una que otra canción pero, cosa muy distinta es la canción popular que hemos aprendido cuando niños, que se ha amalgamado a nuestra sangre, a cuyo son nos hemos desarrollado, hecho hombres, que constituye un patrimonio intelectual y patriótico, la canción que entonamos espontánea, obedeciendo

al impulso del momento, solos, en reunión íntima, a bordo del barco de guerra o con el arma en el hombro y que, mientras la cantamos, sentimos como una manifestación de nuestro propio ser (Hartman, F.; "Del canto escolar al canto popular nacional" en Monitor; 28 de febrero de 1905.)

Síntesis del análisis de esta canción

Esta canción, como su nombre lo indica, es una marcha, cristalizada en la estructuración rítmica sobre la que se construye así como la dinámica predominante entre el *forte* y *fortísimo*. Las imágenes sonoras contribuyen al clima militar en que se desarrolla.

El imperativo del "enunciante abstracto", es un llamado al cumplimiento del deber militar del buen ciudadano. El triunfo, la fidelidad a la patria, las virtudes del soldado son valores que abundan en este texto.

En cuanto a los enunciados de la identidad nacional definidos por el peronismo se privilegian: "el amor a la patria", "la defensa de la soberanía nacional", y "la memoria de la acción heroica de los próceres".

El clima marcial de su contexto musical y el texto imperativo desde un enunciante devenido en un "nosotros heroico", refuerza la ecuación Nación-soldado-niño. Este último será mártir como forma suprema de la lealtad a la patria.

3.3.7. Canto al trabajo

Texto: Oscar Ivanissevich-Música: Cátulo Castillo

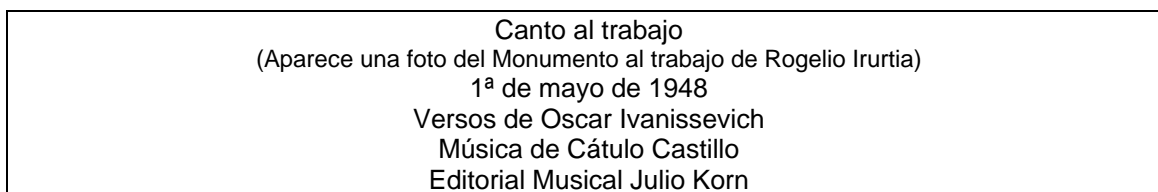
Hoy es la fiesta del trabajo
unidos por el amor de Dios,
al pie de la bandera sacrosanta
juremos defenderla con honor.

Se ennoblece la vida trabajando,
se quiere más, la patria y el hogar,
cuando el sudor bendice nuestro
esfuerzo,
cuando ganamos trabajando, el pan.

Que es nuestro pabellón azul y blanco
la sublime expresión de nuestro amor.
Por él, por nuestros padres, por los
hijos...
por el hogar que es nuestra tradición.

San Martín venció el Ande trabajando
y traspuso las cumbres hacia el sol,
cumpliendo los deberes de argentinos,
tendremos los derechos y el amor.

En la tapa de la partitura oficial de la obra se lee:



En la contratapa de la misma edición se lee:

Explicación del Monumento de Rogelio Irurtia

Desde el Génesis viene señalando por la voz del Señor que dijo Adán: "Ganarás el pan con el sudor de tu frente, hasta que vuelvas a confundirte con la tierra de que fuiste formado".

Y esta sentencia inmutable que debe cumplirse en el hombre porque es el mandato de la sabiduría infinita, ha dejado de ser un castigo para trocarse en una razón en que las familias y los pueblos fundan su ventura.

El trabajo no es- empero- una sanción divina, pero sí, la opción a una virtud que el hombre debe saber distinguir de su antítesis: el ocio. Bien lo dijo el gaucha Martín Fierro, con su profunda filosofía simplista.

"Que la miseria en su afán
de perseguir de mil modos,

llama a la puerta de todos,
y entra en la del haragán..."

El hombre ha dignificado el trabajo. Sus poetas lo cantan, y ha sabido hallar una vigorosa inspiración para la plástica, en esta ley que llega desde el fondo de la Biblia.

El Monumento del artista argentino Rogelio Irurtia, constituye una muestra de ello. Varonil y recio, es la exaltación de la familia, donde hombres que luchan dignamente, mujeres que alientan en pos de un ideal y niños que son frutos del amor y promesas de un porvenir mejor, se aúnan en el trabajo fecundo y rendidor. En la perfección de este símbolo, está implícito el mensaje de nuestra Argentina, que apoya su destino en las verdades milenarias del hogar, del amor y del trabajo, verdaderas fuentes de la felicidad.

Análisis de contenido del texto literario del “Canto al trabajo”

Enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo	Dimensiones de análisis de la canción		Unidades textuales
	Recursos literarios	Contenido acerca de:	
El amor a la patria		la patria	(...) al pie de la bandera sacrosanta juremos defenderla con honor. Que es nuestro pabellón azul y blanco la sublime expresión de nuestro amor.
La justicia social		la igualdad	(...) cumpliendo los deberes de argentinos, tendremos los derechos y el amor.
El pueblo nacional, social y cristiano		el pueblo	No presenta
La familia como célula social		la familia	Por él, por nuestros padres, por los hijos... por el hogar que es nuestra tradición. Se ennoblece la vida trabajando, se quiere más, la patria y el hogar, cuando el sudor bendice nuestro esfuerzo, cuando ganamos trabajando, el pan.
Los valores cristianos		Dios	Hoy es la fiesta del trabajo unidos por el amor de Dios (...)
El trabajo como derecho y como deber		el trabajo	Se ennoblece la vida trabajando cuando el sudor bendice nuestro

			esfuerzo, cuando ganamos trabajando, el pan. San Martín venció el Ande trabajando y traspuso las cumbres hacia el sol.
La integración de Argentina a la identidad regional		ecos en otros pueblos	No presenta
La autodeterminación de los pueblos		la libertad	No presenta
La lucha contra el imperialismo		la gloria	No presenta
La defensa de la soberanía nacional		el triunfo	No presenta
La memoria de la acción heroica de los próceres		el heroísmo	San Martín venció el Ande trabajando y traspuso las cumbres hacia el sol (...)
	Repeticiones acerca de:	No presenta	No presenta
	Imágenes sonoras acerca	No presenta	No presenta
	Metáforas acerca de:	el símbolo de la tradición el esfuerzo como virtud las consecuencias gloriosas del trabajo	(...) por el hogar que es nuestra tradición. (...) cuando el sudor bendice nuestro esfuerzo, cuando ganamos trabajando, el pan. San Martín venció el Ande trabajando y traspuso las cumbres hacia el sol (...)
	El lugar de la enunciación	El enunciante interpela al destinatario desde dos formas: - expresiones declarativas - frases imperativas	Se ennoblece la vida trabajando, se quiere más, la patria y el hogar (...) (...) al pie de la bandera sacrosanta juremos defenderla con honor.

Observaciones surgidas de este análisis

En cuanto a los contenidos

En este análisis se han encontrado contenidos coincidentes con los enunciados que hacen a la construcción de la identidad nacional para el proyecto peronista que se visibilizan en diversas unidades textuales de esta canción compuesta en 1948.

El análisis realizado ha mostrado que esta canción no presenta expresiones acerca de: el pueblo, ecos en otros pueblos, la libertad, la gloria, el triunfo, así como tampoco se observan expresiones repetidas ni imágenes sonoras.

El enunciado “el amor a la patria”, se materializa en el contenido acerca de “la patria” que en el texto de la canción se visibiliza en el verso: “(...) al pie de la bandera sacrosanta juremos defenderla con honor” en tanto se refiere a la bandera, que remite al significado “patria”, destinataria del amor que deberán profesarle los argentinos. Esta interpretación resultante del juego significado-significante, se confirma con el verso siguiente: “Que es nuestro pabellón azul y blanco la sublime expresión de nuestro amor.” Es la bandera, significante que resume dentro de sí misma el amor que le es transferido por su significado: “patria”.

El enunciado “la justicia social” se ve materializado en el contenido acerca de “la igualdad”, conquista que se logrará con la condición del cumplimiento del deber, que se observa en el texto: “(...) cumpliendo los deberes de argentinos, tendremos los derechos y el amor”. Este texto remite también a la movilidad social en relación a la igualdad.

No está ausente el enunciado “la familia como célula social” que se concreta en el contenido acerca de “la familia” que se observa en el texto de la canción: “Por él, por nuestros padres, por los hijos por el hogar que es nuestra tradición. (...) Se ennoblece la vida trabajando, se quiere más, la patria y el hogar (...)”

Los “valores cristianos” se visibilizan en el contenido acerca de “Dios” que se encuentra en el texto: “Hoy es la fiesta del trabajo unidos por el amor de Dios (...)”. Vale recordar que la canción cuyo texto es de Oscar Ivanissevich, fue creada en 1948 tiempo en que el peronismo ya comenzaba su tarea de adoctrinamiento de la mano de la Iglesia católica.

El enunciado “el trabajo como derecho y como deber” se hace presente en el contenido acerca de “el trabajo” que aparece en la canción: “Se ennoblece la vida trabajando, se quiere más, la patria y el hogar cuando el sudor bendice nuestro esfuerzo, cuando ganamos trabajando, el pan”. Obsérvese que aparece la figura ejemplar de San Martín cuyo mérito está ligado al trabajo en correspondencia con la trascendencia que adquirió durante el peronismo la estampa del prócer: “San Martín venció el Ande trabajando y traspuso las cumbres hacia el sol”. Estos versos también

remiten el enunciado “memoria de la acción heroica de los próceres” que se materializa en el contenido acerca “del heroísmo”.





En cuanto a los recursos literarios

Las metáforas que presenta la canción responden a los valores cristianos. Es el hogar el nido en el que se aloja y resguarda la tradición en alusión a la amenaza del laicismo y el comunismo, las que serán blanco de la oposición al régimen.: “(...) por el hogar que es nuestra tradición”. Los versos metafóricos: (...) cuando el sudor bendice nuestro esfuerzo, cuando ganamos trabajando, el pan” van de la mano con un valor de fuerte raigambre dentro de la Iglesia: el esfuerzo, único medio por el que se logrará “el pan”, elemento tan presente en la liturgia católica y en la narrativa evangélica. Finalmente, el trabajo, cuyo fruto victorioso se metaforiza en la grandeza del Ande y en la imparable arremetida de San Martín sobre las cumbres en su derrotero hacia la gloria, sólo comparable a la magnificencia del sol, se visibiliza en: “San Martín venció el Ande trabajando y traspuso las cumbres hacia el sol (...)”.

En cuanto al lugar del enunciador, éste interpela al destinatario y lo hace a través de los modos declarativo e imperativo, en los que el discurso coincide con el adoctrinamiento peronista. Al comienzo de la canción, se advierte la frase imperativa “al pie de la bandera sacrosanta juremos defenderla con honor”, para continuar luego con la función declarativa en expresiones acerca de la patria, tales como “al pie de la bandera sacrosanta juremos defenderla con honor”. Aparecen manifestaciones acerca de la valoración del trabajo, que además refieren a virtudes como la nobleza, el amor y el esfuerzo: “Se ennoblece la vida trabajando, se quiere más, la patria y el hogar, cuando el sudor bendice nuestro esfuerzo, cuando ganamos trabajando, el pan.” O bien la invocación a Dios en consonancia con los valores de la Iglesia católica: “Hoy es la fiesta del trabajo unidos por el amor de Dios”.

Siempre desde la función declarativa y desde la figura ejemplar de San Martín, modelo del cumplimiento del deber, el texto remonta a la relación con la adquisición de derechos en consonancia con la justicia social, categoría fundamental dentro del peronismo: “San Martín venció el Ande trabajando y traspuso las cumbres hacia el sol, cumpliendo los deberes de argentinos, tendremos los derechos y el amor”. Esta misma función se advierte en las expresiones acerca de la familia “Por él, por nuestros padres, por los hijos, por el hogar que es nuestra tradición”.

Análisis de contenido del contexto musical del “Canto al trabajo”

Dimensiones de análisis	Registro en la partitura
Notaciones interpretativas	<p><i>Tempo</i>: tiempo de marcha (registrado al comienzo de la partitura)</p> <p>Dinámica: inicia la introducción instrumental con la indicación <i>forte(f)</i>. No obstante hacia el 3º y 4º compás de la introducción aparece un regulador que indica <i>crescendo</i>. No hay otras indicaciones.</p>
Organización rítmica	<p>Compás 4/4 .</p> <p>Secuencia rítmica con mayor saliencia: El texto de las dos estrofas está compuesto sobre este diseño rítmico:</p>  <p>a excepción de algunos casos en que para adecuarse al texto se reemplazan las  por su equivalencia.</p> <p>En la segunda estrofa se mantiene la misma secuencia casi igual pero en algunos casos de usa  y  para adecuarse al texto.</p>
Organización melódico-armónica	<p>Registro de la voz cantada: De un si bemol -1 a mi bemol 2</p> <p>Tonalidad: Mi bemol Mayor y La bemol mayor</p> <p>Modulaciones: la primera estrofa está en Mi bemol Mayor ; en la segunda modula al 4º grado pasando a La bemol mayor.</p>
Organización formal	<p>Presenta una introducción instrumental de 4 compases y una estrofa. La segunda se inicia a continuación de la primera sin mediar ninguna parte instrumental. Al final se repite la primera estrofa.</p>

Observaciones surgidas de este análisis

Si bien esta canción no se titula “marcha” sino “canto”, la indicación al inicio de la partitura es “tiempo de marcha” y el compás en que está compuesta, 4/4, es el habitual para este género (también puede emplearse 2/4).

Carece de indicaciones de dinámica a excepción de la introducción instrumental que presenta la indicación *forte (f)* y hacia el 3º y 4º compás de la introducción aparece un regulador que indica *crescendo*, no habiendo más indicaciones al respecto.

La organización rítmica sobre los diseños que se muestran en el cuadro refuerzan el carácter marcial.


En cuanto a la tesitura de la voz cantada, la extensión es también excesiva para un niño en edad escolar: de un si bemol -1 a mi bemol 2, al igual que la del Himno Nacional.

La tonalidad de la canción es Mi bemol Mayor que es una de las tonalidades en que suelen escribirse las obras para la ejecución a cargo de las bandas militares.

En cuanto a las modulaciones que ofrece, la primera estrofa está compuesta sobre la tonalidad de Mi bemol Mayor para modular en la segunda a un intervalo de 4ª: La bemol Mayor.

Respecto a su organización formal, presenta una introducción instrumental de 4 compases y dos estrofas con distinta música. La segunda estrofa se inicia a continuación de la primera sin mediar ninguna parte instrumental. Al final se repite la primera estrofa.

La tapa de la partitura del “Canto al trabajo”, fruto de la pluma de Oscar Ivanissevich-ideólogo del régimen- y de la música de Cátulo Castillo muestra una fotografía del monumento del mismo nombre que fuera obra de Rogelio Yrurtia (entre 1880-1886). Posiblemente haya tomado este nombre a partir de la obra del escultor y no el de “marcha” que se hubiera ajustado a las características que la obra presenta. Sin embargo, puede decirse que el “Canto al trabajo” es una marcha que, aunque no está indicada como tal en el nombre de la obra-pero sí en el inicio de la partitura-, es eco, nuevamente, de la militarización escolar a la que ya se ha hecho referencia. Este carácter militar se evidencia en diversos aspectos: en la rítmica y en el compás en que se organiza

que favorece el paso viril del soldado, , en la tonalidad en que está compuesta (Mi bemol Mayor)-que es la adecuada para la ejecución por las bandas militares-, en la modulación al 4º grado- que es característico del trío que suelen poseer las marchas, más allá de que ésta no lo presente-.

Entonces, sobreviene la pregunta ¿por qué siendo una canción referida al trabajo tiene carácter de marcha? ¿Por qué está compuesta sobre un diseño rítmico y un compás que favorece el paso marcial? ¿Por qué su tonalidad resulta adaptada a las bandas militares? Evidentemente, el carácter militarizado de la escuela, que se inició con los batallones infantiles allá por 1887, continúa presente en este período.

En cuanto a las categorías analizadas, la obra responde a las formas compositivas occidentales europeas, no presentado ningún elemento que pueda asimilarse a las

formas compositivas nacionales ya sean folklóricas o nativas, no obstante la nacionalidad argentina de sus autores.

Algunos comentarios en relación a esta canción

El nuevo concepto de trabajo y de trabajador se sostiene desde el cancionero escolar, que si bien en este caso no registra a esta canción como obligatoria, se cantaba desde los primeros grados de la escuela primaria. La conmemoración del 1º de mayo, presente desde 1930, se institucionalizó en el sistema educativo según se expresa en el “Boletín de Comunicaciones del Ministerio de Educación” en el año 1949:

1º de mayo, Fiesta del Trabajo (...) cada establecimiento dependiente del Ministerio de Educación deberá realizar una visita explicada a lugares de trabajo cercanos a la escuela (...) La explicación deberá consistir en una apología ejemplarizadora del esfuerzo humano puesto al servicio de la Nación, capaz de suscitar en el alumno sentimientos de gratitud y emulación. ¹⁹ (*Boletín de Comunicaciones* del Ministerio de Educación; N° 231; 26-4-49:796)

El proyecto nacional del peronismo pretendía el desarrollo y la industrialización del país, lo que significaba un nuevo modo de inserción de la Argentina en el concierto mundial, pasando de una economía agropecuaria a una economía industrial.

En esta expresión de Perón se observa la trascendencia que el trabajo tiene dentro de su proyecto, así como según Silvia Sigal y Eliseo Verón (2003), manifiesta la pasividad que Perón espera del pueblo:

(...) “Por ello les pido que conserven una calma absoluta y cumplan con lo que es nuestro lema de siempre: del trabajo a casa y de casa al trabajo (...) “Recuerden y mantengan grabado el lema ‘de casa al trabajo y del trabajo a casa’ y con eso venceremos. (Perón, Juan Domingo; 10-10-45 en Sigal, Silvia y Verón, Eliseo; 2003:: 36)

Por otra parte, dentro de un modelo social que, contrario a la tradición liberal, resignificaba el trabajo identificándolo con el trabajador manual y enaltecía la acción del obrero, se hacía necesario un nuevo discurso referido al trabajo.

Dicha valoración del trabajo manual, por la que identifica al trabajador con el obrero, junto con el proceso de inclusión educativa, harían suponer al régimen que los postergados de la vida política y social avanzarían hacia espacios a los que en

¹⁹ *Boletín de Comunicaciones* del Ministerio de Educación; N° 231; 26-4-49, pág.796.

décadas anteriores estaban excluidos. La intención era que quienes hasta el momento habían sido postergados, adquirieran nuevas posiciones en la escala social ascendiendo a condiciones de vida más digna, a la posibilidad de acceso a la cultura y a nuevos espacios de poder.

Treinta o cuarenta años de absoluto abandono de las clases obreras en nuestro país no podemos reponerlo en pocos meses. Nuestro trabajo es abrumador. Trabajamos día y noche, sin descanso, para poder remediar esa falta de justicia social que ha imperado durante 40 años. (Perón, Juan Domingo; discurso pronunciado el 17-6-44 en Sigal, Silvia y Verón Eliseo; 2003:38)

Perón señalaba que, trabajo, escuela y hogar son los moldeadores del carácter como formas de asegurar la nacionalidad a través de las tradiciones: “El trabajo, después del hogar y la escuela, es un insustituible moldeador del carácter de los individuos y, según sean éstos, así serán los hábitos y costumbres colectivos, forjadores inseparables de la tradición nacional.”²⁰

Obsérvese que el texto de la canción establece una correlación con este concepto expresando que “se ennoblece la vida trabajando, se quiere más, la patria y el hogar”. Por otro lado, se agrega el valor moral: “se ennoblece la vida trabajando”, se ennoblecen los hábitos y las costumbres colectivos, de ahí que de esta canción surge la ecuación: trabajo-tradición-moral, pilar de la formación ideológica peronista. Quien trabaja afianza las tradiciones de las que la familia es custodia y desarrollará los valores morales del buen argentino, que es el argentino peronista.

En esta canción, Dios está presente: “Hoy es la fiesta del trabajo unidos por el amor de Dios” cuyo texto fue creado por Oscar Ivanissevich, ideólogo del régimen. Esta referencia a la divinidad resulta casi inevitable porque ésta forma parte de los valores cristianos que son un ingrediente significativo dentro del proyecto peronista. No debe olvidarse que es parte de este proyecto la inclusión de la enseñanza religiosa en las escuelas como respuesta al pacto político de Perón con la Iglesia Católica que apoyó el ascenso del líder al poder. Las relaciones entre ambos eran cordiales- hasta su interrupción- en tanto los católicos contribuyeran a su proyecto sin interferir en su concreción. La Iglesia garantizaba la lucha anticomunista, de manera que, lo católico es estructurante de lo político a la vez que la identidad nacional aseguraba la defensa contra la heterogeneidad, constituyendo sujetos leales a la patria, identificada con la

²⁰ Perón, Juan Domingo; discurso pronunciado el 2-12-1943; en Sigal, Silvia y Verón, Eliseo; op.cit.; pág.43.

Nación. Por otra parte, la Iglesia es asimilada a la tradición, lo que incluye al pueblo, a las costumbres y creencias, adquiriendo un espacio destacado en la construcción de la “Nueva Argentina”.

Vale tener en cuenta que la referencia al trabajo también se manifiesta en “Los muchachos peronistas” en expresiones que ubican a Perón como un trabajador ejemplar: “por ese gran argentino que trabajó sin cesar”, “¡Perón, Perón, gran conductor, sos el primer trabajador!

Finalmente, la categoría “trabajo” entra en relación con el ejército. Si el soldado ha salido del cuartel para defender la justicia social se preocupará primeramente de la situación de los trabajadores. El pueblo se transforma en pueblo trabajador. Los trabajadores son los argentinos que fueron olvidados y engañados durante más de cincuenta años. De esta forma, la función de Perón, ex soldado, no es restituir la conciencia de clase de los trabajadores sino su conciencia de ser argentinos.

El ejército, como colectivo singular que guarda en su seno el colectivo “soldados”, está unido al pueblo por su función primaria de defensa de la patria, por lo que ejército y pueblo marchan por el mismo camino. Ya en el primer período de gobierno peronista queda planteada como una conquista a lograr la ecuación ejército, pueblo, trabajadores (Silvia Sigal y Eliseo Verón; 2003) que fuera muchas veces explicitada en el propio discurso de Perón.

Sólo ostento tres títulos que me enorgullecen: el de ser soldado, el de ser considerado primer trabajador argentino, y el de ser patriota. El de soldado me lo he ganado con 35 años de servicio, honradamente prestados a la Nación; el de trabajador argentino me lo habéis otorgado vosotros con un gesto que colma mi felicidad de hombre y el de ciudadano, y el de patriota lo debo a la Providencia, que ha hecho que tenga la dicha de haber nacido en este país, que tanto amo y amaré por sobre todas las cosas. Perón 8-7-44: 47)

La ecuación antes señalada queda testimoniada en un texto cuyo título es “1º de mayo. Fiesta del trabajo.” Aparece un dibujo en color en el que se observa un obrero, un militar y un policía en cuyo epígrafe se lee:

Los alumnos, en el cálido hogar de las escuelas, aprenden el 1º de mayo la lectura sublime del amor al trabajo y al orden. Tres representantes de la masa laboriosa invitados por cada colegio reciben el premio simbólico de un libro, que es el homenaje que la escuela argentina rinde a los que

forjan nuestro tiempo. (La Nación Argentina. Justa, libre y soberana; 1950: 190)

Síntesis del análisis de esta canción

El “Canto al trabajo” en cuanto a los elementos que estructuran la música-la estructura rítmica y la dinámica- responden al carácter de marcha.

Pero, téngase en cuenta que esta canción fue compuesta durante el gobierno peronista, hacia 1948, por lo que no es parte del repertorio patrio heredado, sino que es una de las canciones que el régimen agregó. Y esto no ha sido casual: esta obra refuerza en sus versos la ecuación “ejército, pueblo, trabajadores” expresada por Silvia Sigal y Eliseo Verón (2003).

El lugar del enunciante es significativo en el contexto de la canción interpelando al destinatario desde expresiones declarativas y frases imperativas, lo que enfatiza el sentido del mensaje, a través del cual, de la mano de Perón, primer trabajador, los trabajadores se reconocen como ciudadanos y como argentinos.

Su texto es rico en enunciados que definen la identidad según el peronismo dada la presencia algunos como: “el amor a la patria”, “la justicia social”, “la familia como célula social”, “los valores cristianos” y “la afección al trabajo”.

Esta canción es trascendental en este estudio, porque el tema del trabajo era crucial en los tiempos del primer peronismo ya que, como parte del plan de gobierno, el país debía iniciar su camino a la industrialización, en donde el trabajo su eje principal.

3.3.8. Los muchachos peronistas

(anónima)

Los muchachos peronistas
todos unidos triunfaremos,
y como siempre daremos
un grito de corazón:
¡Viva Perón! ¡Viva Perón!
Por ese gran argentino
que se supo conquistar
a la gran masa del pueblo
combatiendo al capital.

¡Perón, Perón, qué grande sos!
¡Mi general, cuanto valés!
¡Perón, Perón, gran conductor,
sos el primer trabajador!

Por los derechos sociales
que Perón ha establecido,
el pueblo entero está unido
y grita de corazón:
¡Viva Perón! ¡Viva Perón!
Por ese gran argentino
que trabajó sin cesar,

para que reine en el pueblo
el amor y la igualdad.

¡Perón, Perón, qué grande sos!
¡Mi general cuanto valés!
¡Perón, Perón, gran conductor,
sos el primer trabajador!

Imitemos el ejemplo
de este varón argentino,
y siguiendo su camino
griremos de corazón:
¡Viva Perón! ¡Viva Perón!
Por esa gran Argentina
con que San Martín soñó,
es la realidad efectiva
que debemos a Perón.

¡Perón, Perón, qué grande sos!
¡Mi general cuanto valés!
¡Perón, Perón, gran conductor,
sos el primer trabajador!

Datos históricos

Rastrear los orígenes de esta marcha implica recoger diversas versiones que, si bien dispares, no resultan contradictorias. Es andar un recorrido que se inicia aproximadamente hacia 1926 pasando de un comparsa murguera a una hinchada de fútbol hasta su conversión en marcha partidaria, que fuera estrenada oficialmente el 17 de octubre de 1949, cuando por primera vez, para celebrar el Día de la Lealtad, fue cantada por Hugo del Carril, perdiendo su carácter murguero original.

Respecto a la autoría, surgen los nombres de Rodolfo Sciamarella, músico y letrista- autor de tangos y de jingles comerciales, el de los hermanos Blas y Francisco Lomuto y, por último, el del pianista Norberto Ramos.

En lo que hace a la letra, sus autores parecen haber sido Rafael Lauría y Oscar Ivanissevich, copiando algunos de los versos que "el Turco" Mufarri, creara para el Club Barracas Juniors, con otros más agregados.

El periodista Hugo Gambini adjudica la posesión de la marcha a un club de barrio. Surge también el nombre de Vicente Cóppola, quien alrededor de 1926, con una marcha de carnaval, obtuvo el primer premio en un concurso de donde surgió la melodía para la marcha sin aclarar si se refiere al estribillo o bien a las estrofas.

Otra versión indica que en la calle Río Cuarto al 1400 enfrente a donde estaba la sede del club Barracas Juniors vivía Juan Raimundo Streiff, bandoneonista, electromecánico y a la vez empleado del correo. Cuentan los vecinos que para carnaval solía recorrer el barrio con su bandoneón tocando diversas melodías de su creación, siendo una de ellas la marcha en cuestión. Uno de los concurrentes al club se entusiasmó con la música y propuso al "turco Mufarri"-, la creación de los versos, surgiendo así la canción del club Barracas Juniors:

Los muchachos de Barracas	Por esos bravos muchachos
todos juntos cantaremos	que lucharon con fervor
y al mismo tiempo daremos	por defender los colores
un hurra de corazón.	de esta gran institución."

Esta canción nunca fue registrada. Se dice que fue grabada en un disco que se ha perdido.

Una versión cuenta que la hinchada del club incorporó los versos que serían luego el estribillo de la marcha, provenientes de una comparsa de La Boca:

¿Pa' qué bebés	si te hace mal?
si no sabés?	Tomá tomate
¿Pa' qué tomás	te hace bien.

Para el periodista Jorge Llistosella, la verdadera historia de la "Marcha peronista" abarca una cantidad de plagios y hurtos artísticos que no tuvieron nunca aclaración, tanto que hasta hoy SADAIC la considera como de "autor anónimo". El periodista aporta un dato importante: RCA Víctor que fue la compañía que editó la versión cantada por Hugo del Carril, le envió a los supuestos autores una copia del disco y una nota en la que los reconocía como "autor y compositor de la letra y música de "Los muchachos peronistas".

Análisis de contenido del texto literario de “Los muchachos peronistas”

Enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo	Dimensiones de análisis de las unidades textuales		Unidades textuales
	Recursos literarios	Contenido acerca de:	
El amor a la patria		la patria	Por esa gran Argentina con que San Martín soñó, es la realidad efectiva que debemos a Perón.
La justicia social		la igualdad	<p>Por ese gran argentino que trabajó sin cesar, para que reine en el pueblo el amor y la igualdad.</p> <p>Por los derechos sociales que Perón ha establecido, (...)</p>
El pueblo nacional, social y cristiano		el pueblo	<p>Los muchachos peronistas todos unidos triunfaremos,</p> <p>Por ese gran argentino que se supo conquistar a la gran masa del pueblo (...)</p> <p>(...)el pueblo entero está unido y grita de corazón: ¡Viva Perón! ¡Viva Perón!</p>
La familia como célula social		la familia	No presenta

Los valores cristianos		Dios	No presenta
El trabajo como derecho y como deber		el trabajo	¡Perón, Perón, gran conductor, sos el primer trabajador!
			Por ese gran argentino que trabajó sin cesar, para que reine en el pueblo el amor y la igualdad.
La integración de Argentina a la identidad regional		ecos en otros pueblos	No presenta
La autodeterminación de los pueblos		la libertad	No presenta
La lucha contra el imperialismo		la gloria	Por ese gran argentino que se supo conquistar a la gran masa del pueblo combatiendo al capital.
			Por esa gran Argentina con que San Martín soñó, es la realidad y la efectiva que debemos a Perón.
La defensa de la soberanía nacional		el triunfo	(...) combatiendo al capital.
La memoria de la acción heroica de los próceres		el heroísmo	(...) y como siempre daremos un grito de corazón: ¡Viva Perón! ¡Viva Perón!
			¡Perón, Perón, qué grande sos! ¡Mi general, cuanto valés!
			Por ese gran argentino que trabajó sin cesar (...)

			<p>Imitemos el ejemplo de este varón argentino, y siguiendo su camino gritemos de corazón: ¡Viva Perón! ¡Viva Perón!</p> <p>Por esa gran Argentina con que San Martín soñó, es la realidad y la efectiva que debemos a Perón.</p>
La unidad nacional de los argentinos en coincidencia con la doctrina peronista		adhesión a la doctrina peronista	Toda la canción lleva implícitas estas expresiones
	Repeticiones acerca de:	la figura del líder	¡Viva Perón! ¡Viva Perón! (seis veces) Perón, Perón (doce veces)
	Imágenes sonoras acerca de:	la figura del líder	<p>(...) y como siempre daremos un grito de corazón ¡Viva Perón!</p> <p>(...) el pueblo entero está unido y grita de corazón: ¡Viva Perón! ¡Viva Perón!</p>
	Metáforas acerca de:	No presenta	No presenta
	El lugar de la enunciación	<p>El enunciador habla en 1ª persona del plural.</p> <p>Luego se refiere a Perón en 3ª persona del singular.</p> <p>En el estribillo interpela a Perón en 2ª persona del singular.</p>	<p>(...)“todos unidos triunfaremos (...)</p> <p>Por ese gran argentino (...)</p> <p>¡Perón, Perón, qué grande sos! ¡Mi general, cuanto valés!.</p>

Observaciones surgidas de este análisis

En cuanto a los contenidos

Se ha agregado, solamente en esta canción, como parte de los “enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo”, “la adhesión a la doctrina peronista”, por estar toda la canción dedicada a la misma.

El análisis realizado ha mostrado que esta canción no presenta expresiones acerca de: Dios, la familia, ecos en otros pueblos y la libertad, así como tampoco se observan metáforas.

Como era de esperar, en este análisis se han encontrado contenidos coincidentes con los enunciados que hacen a la construcción de la identidad nacional para el proyecto peronista que se visibilizan en diversas unidades textuales.

El enunciado “el amor a la patria” se materializa en el contenido acerca de “la patria” que se observa en el texto: “Por esa gran Argentina con que San Martín soñó, es la realidad efectiva que debemos a Perón”.

El enunciado “justicia social” se concreta en el contenido acerca de “la igualdad” que se presentn en los versos: “Por ese gran argentino que trabajó sin cesar, para que reine en el pueblo el amor y la igualdad”, “Por los derechos sociales que Perón ha establecido (...)”

El enunciado “el pueblo nacional, social y cristiano” se visibiliza en el contenido acerca del “pueblo” del que dan cuenta los versos: “Los muchachos peronistas todos unidos triunfaremos”, “Por ese gran argentino que se supo conquistar a la gran masa del pueblo (...)”, “(...)el pueblo entero está unido y grita de corazón: ¡Viva Perón!”

En enunciado “el trabajo como derecho y como deber” se observa en el contenido acerca “del trabajo” que aparece en los versos: “¡Perón, Perón, gran conductor, sos el primer trabajador!”

El enunciado “la lucha contra el imperialismo” se materializa en el contenido acerca de “la gloria” que se observa en el texto “(...) y como siempre daremos un grito de corazón: ¡Viva Perón! ¡Viva Perón!”, “Por ese gran argentino que se supo conquistar a la gran masa del pueblo combatiendo al capital”, “Imitemos el ejemplo de este varón argentino, y siguiendo su camino gritemos de corazón: ¡Viva Perón! ¡Viva Perón!”

En enunciado “la defensa de la soberanía nacional” se manifiesta en el contenido acerca “del triunfo” que se observa en el verso: “(...) combatiendo al capital”.

El enunciado “la memoria de la acción heroica de los próceres” se concreta en el contenido acerca “del heroísmo” que presentan los versos: “por ese gran argentino (...)”, “¡Perón, Perón, qué grande sos! ¡Mi general, cuanto valés! “, “Por esa gran Argentina con que San Martín soñó, es la realidad y la efectiva que debemos a Perón”.

En cuanto a los recursos literarios

De acuerdo a su carácter partidario esta marcha presenta reiteradas repeticiones sobre el nombre de Perón y su carácter de conductor y trabajador lo que demuestra la preocupación del régimen por predicar la ejemplaridad de la figura de Perón. Se observan expresiones repetidas sobre los textos que dicen “¡Viva Perón! ¡Viva Perón!” (seis veces), “Perón, Perón” (doce veces).

Las imágenes sonoras se refieren a la adhesión incondicional a Perón desde la emoción del pueblo: “(...) y como siempre daremos un grito de corazón ¡Viva Perón!” y “el pueblo entero está unido y grita de corazón: ¡Viva Perón! ¡Viva Perón!”

La enunciación “mi general”, además de mostrar admiración surge de la subordinación a una figura que reúne en sí múltiples atributos: maestro, conductor, trabajador, líder. El enunciante habla en 1ª persona del plural despertando el sentimiento exitoso de pertenencia, como un “enunciador yo-nosotros”: “(...) todos unidos triunfaremos (...)”. Luego se refiere al héroe en 3ª persona del singular: “Por ese gran argentino (...)”. En el estribillo interpela a Perón hermanado a través de la 2ª persona del singular: “¡Perón, Perón, qué grande sos! ¡Mi general, cuanto valés!”.

Este último lugar de la enunciación muestra cómo Perón se asigna en el cancionero igual lugar que San Martín o Sarmiento a quienes también se los interpelaba desde la familiaridad de la 2ª persona del singular. Valgan sólo como ejemplos: “A tu sombra la patria se agranda” (Himno a San Martín) “Por ver grande a la patria tú luchaste” (Himno a Sarmiento).

Análisis de contenido del contexto musical de “Los muchachos peronistas”

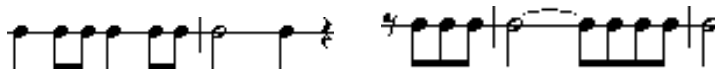
Esta canción es considerada anónima porque no reconoce compositor, en consecuencia no existe partitura editada. No obstante pueden establecerse algunas de sus características.

Dimensiones de análisis	
Notaciones interpretativas	No hay partitura
Organización rítmica	<p>Compás: 4/4</p> <p>Secuencias rítmicas de mayor saliencia:</p> 
Organización melódico-armónica	<p>Registro de la voz en la que se suele cantar: de fa 1 a re 2</p> <p>Tonalidad: Fa menor</p> <p>Modulaciones: No presenta</p>
Organización formal	Se compone de tres estrofas y un estribillo que se repite en medio de cada una.

Observaciones surgidas de este análisis

Para el análisis de contenido del contexto musical de esta canción no se pudo trabajar sobre la partitura por su carácter de anónima, no reconociéndose autores de la letra ni de la música. Surgida por tradición oral, SADAIC no tiene registro de quién ha sido su compositor ni tampoco cuenta con partitura editada. No obstante pueden establecerse algunas características que surgen de la escucha.

Puede escribirse en un compás de: 2/4. Se reconocen algunas secuencias rítmicas sobre las que se organiza:



El registro de la voz en la que se suele cantar es entre fa 1 a re 2, lo que la hace fácil para el canto popular, incluso el canto escolar.

Responde a una tonalidad menor y puede ser escrita en Fa menor sin presentar modulaciones.

Consta de tres estrofas que comparten la misma música pero no el texto y un estribillo que siempre, con igual letra y música, se intercala entre cada una de las estrofas.

Al escucharla se advierte su aire marcial. Recuérdese que también se la conoce con el nombre “Marcha peronista” o “Marcha los muchachos peronistas”. Esto no es casual. El carácter es herencia de su origen popular, habiendo sido cantada por grupos sindicales

así como por la hinchada en la cancha de fútbol. La marcha favorece el desplazamiento y la percusión rítmica que brota del fervor del pueblo.

Llama la atención su modo menor, porque no es habitual para una marcha, ya que ésta requiere del brillo de la tonalidad mayor. Sin embargo, el énfasis y el carácter brillante lo da fundamentalmente el compás y la estructura rítmica que posee.

Obsérvese que, contrariamente a las canciones analizadas que resultan de difícil interpretación por los escolares porque se extienden a una tesitura que no es la de un niño, esta canción se desarrolla en un registro entre un fa 1 a re 2 que facilita el canto.

La música es sencilla para su retención auditiva que se reafirma por su permanente repetición en las tres estrofas iguales.

Evidentemente se observa el sentido común de los partidarios del régimen y de su propio líder, de haber elegido esta canción como marcha partidaria ya que posee las características musicales que la hacen intensamente popular.

Algunos comentarios en relación a esta canción

La inclusión de “Los muchachos peronistas” en el repertorio escolar, aunque no de carácter obligatorio, es índice de la tarea de inculcación emprendida por Perón a la que Miguel Somoza Rodríguez (2006) define como:

(...) la “pedagogización de la política” (además de la consabida “politización de la pedagogía”) como estrategia política central del peronismo, considerando, además, que aquellos pensamientos efectivamente devinieron en prácticas y dispositivos reales de acción política y educativa” (Somoza Rodríguez, Miguel; 2006:109)

Este adoctrinamiento ejercido por el peronismo dentro del sistema educativo, ha sido seriamente cuestionado por los opositores al régimen, sobre todo en cuanto a la inclusión de la doctrina peronista en los contenidos escolares, dejando abiertamente al desnudo la exacerbada propaganda partidaria que ejercía el Estado atrincherado en la escuela pública.

Raanan Rein (1998) llama a este proceso la “peronización del sistema educativo” que generó un programa destinado a inculcar los valores de la doctrina nacional-justicialista a través de la escuela generando un relato que no daba lugar a discrepancia:

Este discurso expone con claridad el intento de Perón de unificar a todo el pueblo bajo sus convicciones y su única ideología, el justicialismo. No cabe

en este esquema ninguna otra concepción ni hay lugar para posturas divergentes, dado que el peronismo y la nacionalidad son una misma cosa, y quien se opone a una traiciona a la otra. (Rein, Raanan; 1998: 100)

En relación a esta tarea de adoctrinamiento, aparecen elementos que resultan interesantes para el análisis de “Los muchachos peronistas”.

Susana Villavicencio (2008), considera que a través de la mirada de Sarmiento, San Martín se constituye en un héroe republicano y emancipador “que encuentra su sentido en la acción política colectiva” constituyendo al pueblo como sujeto de su propia liberación. Su función no es la de “dar” al pueblo la libertad, sino lograr que el pueblo conquiste su propia libertad política. Este héroe emancipador no se corresponde con el héroe de la antigüedad al que su virtuosismo y su acción gloriosa sobrepasan la voluntad de los hombres empapándose de una universalidad, más allá de las acciones humanas. El héroe de la emancipación se encuadra dentro de las voluntades de los hombres, es parte del pueblo y no va más allá de la soberanía del pueblo. Se trata de un héroe de la modernidad republicana quien

(...) tiene la función de resignificar la política con valores de coraje y virtud (...) El héroe revolucionario representa una subjetivación política de nuevo tipo capaz de encarnar los gestos de la gran épica de la revolución. A diferencia del personaje de la Antigüedad, no puede existir fuera de la voluntad de su pueblo, y no hace la revolución sin el pueblo.(...) Es claro que el héroe es singular y siempre está el riesgo de eclipsar al pueblo como autor de su propio destino político. (Villavicencio, S. 2008; 40)

El verdadero héroe es aquél que pluraliza sus virtudes excepcionales transmitiéndolas a todo el pueblo y se resignifica en el patriotismo y los sentimientos hacia la Nación:

El heroísmo en plural que corresponde a todos los miembros del pueblo se disuelve en la idea de patriotismo, en la glorificación militar o política de la totalidad de una nación. (Villavicencio, S. 2008; 41)

Ahora bien, podría entenderse que a partir del texto de la canción, Perón pretende compartir el lugar de los héroes por lo que se considera a sí mismo como el héroe de la emancipación, pero su heroicidad no es la del héroe revolucionario, que describe la autora, sino la de un héroe de la Antigüedad, más cercano a la mitología en donde los héroes actúan solos por su poder omnímodo y extraterrenal. Su figura es la de un

“dador” de bienes universales, de libertades, de derechos y de bienestar como lo manifiesta el texto. Tal como el héroe antiguo cuya trascendencia se debe a los resultados de sus acciones brindados a la humanidad, Perón es un héroe cuya acción no dejan los hombres de ensalzar en el repetido “¡Viva Perón!” a través de los versos.

Desde estos versos, es Perón quien combate al capital logrando así conquistar al pueblo: “(...) que se supo conquistar a la gran masa del pueblo (...)”. Es él quien establece los derechos sociales de que gozan los trabajadores, acción que tiene sus ecos en la unidad del pueblo: “Por los principios sociales que Perón ha establecido, el pueblo entero está unido (...)”. Sus virtudes de grandeza, de trabajador y de conductor lo transforman en un grande. “Qué grande sos”, “gran conductor”, “primer trabajador” se expresan en la figura de este héroe en singular que hace decir: “¡Perón, Perón, qué grande sos! ¡Mi general cuanto valés!”.

Valores universales dignos de imitar, figura ejemplar que ilumina el camino a seguir, sobrevolando al pueblo tal como el héroe de la Antigüedad: “Imitemos el ejemplo de este varón argentino (...)”

El líder, hacedor de los sueños sanmartinianos concretados en la realidad de la Argentina de esos tiempos, no es resultado de la acción del pueblo, sino de la de su líder al que todo se le debe: “Por esa gran Argentina con que San Martín soñó, es la realidad efectiva que debemos a Perón”.

Finalmente, vale observar que el adoctrinamiento peronista construye sobre su líder una compleja ecuación soldado-trabajador-patriota que él mismo explicita: “Sólo ostento tres títulos que me enorgullecen: el de ser soldado, el de ser considerado primer trabajador argentino, y el de ser patriota.” (Verón E. y Sigal S.; pág. 47; 2008) y que están implícitos en los versos de esta canción.

Síntesis del análisis de esta canción

La sencillez de la música y el carácter marcial que presenta “Los muchachos peronistas” es herencia de su origen popular cantado entre los grupos de sindicalistas y en las canchas de fútbol. Puede observarse que su ritmo estimula el acompañamiento corporal así como el desplazamiento en cualquier tipo de manifestaciones populares, siendo también en cuanto a su tesitura apta incluso para las voces escolares.

Una melodía fácil de memorizar, estrofas iguales en su construcción musical y la presencia del estribillo que glorifica la figura de Perón, no son elementos que puedan eludirse en este análisis como facilitadores de su recepción y memorización que se hacen imprescindibles en una marcha partidaria que requiere ser eminentemente popular.

El dispositivo de enunciación se juega en estos versos en un entramado que va desde la justicia social, la visibilización de los trabajadores sudorosos y unidos bajo la bandera del primer trabajador, el pueblo identificado como pueblo peronista y la emergencia de la figura de San Martín, emancipador como Perón, reforzando la identidad “soldado-patriota- primer argentino” con las que Perón se nombra a sí mismo cuando le habla al pueblo.

Canciones alusivas a la bandera nacional

Los contenidos patrióticos y nacionalistas fueron un eje importante dentro de la educación durante el peronismo. No obstante vale recordar, como ya se ha expresado, que la “educación patriótica” no fue una innovación de este período sino que se inició hacia 1910 con Ramos Mejía quien fuera Presidente del Consejo Nacional de Educación.

En el repertorio patrio cobran especial relevancia las canciones referidas a la bandera como enseña nacional. El niño aprende rituales específicos de amor y respeto hacia ella a través de diversas conductas: el silencio, las posturas, los desplazamientos, las ceremonias cotidianas como izarla y arriarla, y en especial, la palabra cantada. En febrero de 1909 se pautó con rigor la “Jura de la Bandera” y en abril del mismo año se aprobó la “Fórmula de Juramento a la bandera”.

Pido a los directores y maestros que, así como han enseñado a los niños que deben ponerse de pie y descubrirse cuando se toca el himno nacional, les enseñen también con igual respeto cuando pasa la bandera en un desfile de nuestras tropas; porque cuando pasa la bandera, parece que nos va cantando sus glorias y sentimos como si de sus pliegues brotaran dianas o himnos triunfales. (Bavio, E.; *Monitor*, 30 de mayo de 1909.)

Se analizan seguidamente las canciones destinadas a tal efecto observándose en todas una intensa adjetivación tendiente a su sacralización como símbolo sagrado que entraña la representación de una gloriosa Nación.

3.3.9. Aurora

Texto: Héctor C. Quesada y Luis Illica- Música: Héctor Panizza

Alta en el cielo un águila guerrera
audaz se eleva en vuelo triunfal.
Azul un ala del color del cielo,
azul un ala del color del mar.

Así en el alta aurora irradial,
punta de flecha el áureo rostro imita,
y forma estela al purpurado cuello.
El ala es paño, el águila es bandera.

Es la bandera de la patria mía,
del sol nacida que me ha dado Dios.

En la tapa de la partitura oficial de la obra se lee:²¹

Héctor Panizza Aurora Canción de la Bandera

Datos históricos

“Aurora” corresponde a un aria de la ópera del mismo nombre del compositor y director ítalo-argentino Héctor Panizza (1875-1967). Fue encargada por el gobierno argentino y originalmente compuesta en italiano para ser traducida en 1945 al español por Héctor Quesada y Luis Illica. Fue estrenada el 5 de septiembre de 1908, en el Teatro Colón de Buenos Aires dirigida por su autor. Desarrollada en tres actos, de carácter trágico, cuenta la historia de Mariano, un novicio jesuita y patriota que conspira contra los españoles quien, enamorado de la bella Aurora, hija del jefe español Don Ignacio, lucha por la expulsión de los realistas de su patria. Se teje una historia de amor secreta en medio de los vaivenes de la lucha por la independencia argentina. El simbolismo enlaza, la aurora de Mayo de la revolución argentina y del

²¹ Fuente: Partitura de “Aurora”, Ricordi, Buenos Aires; 8-5-63.

nacimiento de la patria, con el nombre de la desdichada muchacha, convertida por amor, a la causa de la libertad argentina.²²

El guión fue obra de Luigi Illica, autor de óperas como *Tosca*, *La Bohème* y *Madame Butterfly*. No obstante tratarse de una ópera argentina, estaba totalmente escrita en italiano porque así lo exigía el uso en el género. Siguiendo la tradición en el mundo operístico, la pieza tomó el nombre de su protagonista femenina que, como suele ser común, moría sobre el final de la historia.

Resultado de un encargo del gobierno nacional para "exaltar los valores patrios de una joven y pujante nación" que cumpliría 100 años, fue estrenada el 5 de septiembre de 1908, año en que se inauguró el actual edificio del Teatro Colón. En la noche del estreno el público quedó tan emocionado con la que se llamó "Canción a la bandera" que obligó al tenor Amadeo Bassi a repetir el aria, un hecho pocas veces visto. A partir de este acontecimiento "Aurora" se convirtió en la más popular de las óperas argentinas. Sin embargo, el hecho de que estuviera en italiano inhibía la posibilidad de que "Aurora" o "La canción a la bandera" fuera conocida por un público masivo. Así fue que en 1945 Josué Quesada se encargó- junto con Ángel Petitta- de traducir al español, lo que su padre, Héctor Quesada, había hecho en lengua italiana, inmortalizando sus versos.

Esta versión remozada de la ópera se estrenó en la función oficial del 9 de julio de 1945, con la presencia de autoridades nacionales, encabezadas por el presidente general Edelmiro J. Farrell y el coronel Juan Domingo Perón. Tal y como sucedió en el estreno de la versión italiana, el público ovacionó el aria dedicada al pabellón nacional. Fue en ese mismo año que, por decreto del Poder Ejecutivo, se incluyó dentro del conjunto de canciones patrias. Y a partir de ese momento "La canción a la bandera" o simplemente "Aurora" es entonada en actos escolares al izar la enseña patria, convertida ya en el emblema de uno de los símbolos nacionales.

²² <http://es.wikipedia.org/wiki/cancion/aurora>; página visitada el 31 de julio de 2009.

Análisis de contenido del texto literario de “Aurora”

Enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo	Dimensiones de análisis de la canción		Unidades textuales
	Recursos literarios	Contenido acerca de:	
El amor a la patria		la patria	Es la bandera de la patria mía (...)
La justicia social		la igualdad	No presenta
El pueblo nacional, social y cristiano		el pueblo	No presenta
La familia como célula social		la familia	No presenta
Los valores cristianos		Dios	(...) del sol nacida que me ha dado Dios.
El trabajo como derecho y como deber		el trabajo	No presenta
La integración de Argentina a la identidad regional		ecos en otros pueblos	No presenta
La autodeterminación de los pueblos		la libertad	No presenta
La lucha contra el imperialismo		la gloria	Alta en el cielo un águila guerrera audaz se eleva en vuelo triunfal.
La defensa de la soberanía nacional		el triunfo	Alta en el cielo un águila guerrera (...)
La memoria de la acción heroica de los próceres		el heroísmo	Alta en el cielo un águila guerrera

			Audaz se eleva en vuelo triunfal
	Expresiones de fidelidad a la bandera	Expresiones de fidelidad	No presenta
	Repeticiones acerca de:	la patria	Audaz se eleva en vuelo triunfal Es la bandera de la patria mía, del sol nacida que me ha dado Dios. (3 veces)
	Imágenes sonoras acerca de:	No presenta	No presenta
	Metáforas acerca de:	espíritu épico majestuosidad colores celestiales nacimiento de la patria majestuosidad origen divino	(...) un águila guerrera (...)audaz se eleva en vuelo triunfal. Azul un ala del color del cielo, azul un ala del color del mar. Así en el alta aurora irradial, (...)punta de flecha el áureo rostro imita, y forma estela al purpurado cuello. El ala es paño, el águila es bandera. (...) del sol nacida que me ha dado Dios.
	Adjetivaciones relacionadas con la bandera acerca de:	el espíritu épico el símbolo de triunfo el símbolo de libertad el símbolo de la patria	águila guerrera vuelo triunfal. aurora irradial, áureo rostro purpurado cuello de la patria mía
	El lugar de la enunciación	El enunciador a través de la 3ª persona del singular describe a la bandera a través de metáforas. Se refiere a la bandera pero desde la 1ª persona del singular.	Azul un ala (...) Así en el alta aurora irradial (...) Es la bandera de la patria mía del sol nacida que me ha dado Dios.

Observaciones surgidas de este análisis

En cuanto a los contenidos

Vale aclarar que la versión oficial de “Aurora” que se canta en los actos escolares presenta un cambio respecto al texto original. En la partitura, originalmente dice:“(…) azul un ala del color del mar, azul un ala del color del cielo”; se canta justamente al revés: “azul un ala del color del cielo, azul un ala del color del mar”. Esta modificación ajusta mucho mejor el texto a la melodía.

El análisis realizado ha mostrado que esta canción no presenta expresiones acerca de: la igualdad, el pueblo, la familia, el trabajo, ecos en otros pueblos, la libertad, el heroísmo, la fidelidad a la bandera, así como no se observan imágenes sonoras.

Se han encontrado algunos contenidos coincidentes con los enunciados que hacen a la construcción de la identidad nacional para el proyecto peronista que se visibilizan en diversas unidades textuales, no obstante tratarse de una canción cuyo estreno data de 1908, traducida al castellano en 1945 y que responde al texto de una ópera.

El enunciado “amor a la patria” se materializa en el contenido acerca de “la patria” que en el texto dice: “Es la bandera de la patria mía (...)” cuya continuación “(...) del sol nacida que me ha dado Dios” se manifiesta en el contenido acerca de “Dios” que refiere al enunciado “los valores cristianos”.

Si bien no hay una materialización explícita del enunciado “la memoria de la acción heroica de los próceres”, que se expresa en el contenido acerca de “la gloria”, el texto que dice: “Alta en el cielo un águila guerrera audaz se eleva en vuelo triunfal” puede considerarse como referido a dicha expresión, en tanto cabe inferir que la gloria es consecuencia del triunfo al que refiere el verso.

En cuanto a los recursos literarios

Las expresiones repetidas tres veces en el texto: “es la bandera de la patria mía, del sol nacida que me ha dado Dios” dan cuenta de la alianza entre la Nación argentina y la divinidad, que es la proyección del acercamiento entre Estado e Iglesia que ha caracterizado la vida escolar durante la mayor parte del siglo XX.

Lo más llamativo en esta obra es la presencia reiterada de metáforas que enfatizan el carácter poético del texto, que se comentan seguidamente.

”Alta en el cielo un águila guerrera audaz se eleva en vuelo triunfal” es la figura con la que comienza la canción. Bandera, águila que sobrevuela las cumbres, es el objeto de comparación de esta metáfora. Sólo la grandeza de un águila podía emprender el vuelo triunfante de la patria. La audacia del águila guerrera en lo alto del cielo que emprende vuelo, es proyección de la trascendencia que tienen las expresiones de triunfo en la construcción de la identidad nacional de la que la canción da cuenta.

Los colores celestiales impregnan a la bandera de una atmósfera de magnificencia en las que el azul del cielo o del mar que enuncian los versos: “Azul un ala del color del cielo, azul un ala del color del mar” hacen referencia a esa imagen siempre idílica que se instaló en la conciencia de los argentinos a partir de las lecciones primarias, que asimilaba la grandeza de la esfera celestial - inspiradora del creador de la bandera - con los colores patrios.



Otra vez la metáfora “así en el alta aurora irradial” en la que la bandera, siempre en lo alto, es símbolo de la Nación que ha nacido y que, como la aurora, expande la luz que alumbra al despuntar el día. Ese día que nace, es otra vez metáfora del origen esplendoroso de la Nación encarnada en punta de flecha que, lanzada hacia lo alto, en su fulgurante resplandor sólo es comparable a la grandeza áurea del sol. Nuevamente en las metáforas: “Y forma estela al purpurado cuello el ala es paño, el águila es bandera” ésta, ala del águila, anida entre los fulgores purpúreos del día que ha nacido, como símbolo de la gloriosa Nación.

Este juego metafórico llega a su punto cumbre con la metáfora final en la que la magnificencia de la patria, representada en la bandera, queda sostenida por la mano de la divinidad: “es la bandera de la patria mía del sol nacida que me ha dado Dios”. Puede observarse la trascendencia del sentido de estos versos, ya que, repetidos tres veces, el último hace uso de los recursos técnicos del lenguaje musical para resolver la tensión que se había sostenido durante toda la canción, dándole el cierre final que la majestuosidad de la obra y de este verso merecían.

Rica en adjetivaciones referidas a la patria como “patria mía”, al triunfo y a la acción guerrera: “águila guerrera” y “vuelo triunfal”. Además se observan otras en las que se nombran atributos relacionados con la bandera: “aurora irradial”, “áureo rostro”, “purpurado cuello”.

En cuanto al lugar de la enunciación, el enunciante interpela al destinatario desde la 3ª persona a través de la referencia a la bandera, pero lo logra desde la retórica de la metáfora que potencia el sentido poético del texto. En la última estrofa, que consta de dos versos repetidos tres veces, cambia el lugar de la enunciación. Ahora el enunciante se expresa en 1ª persona del singular expresándose desde un “yo enunciadador”, recurso que le permite concluir con el orgullo de ser argentino porque esa “es la bandera de la patria mía”.

Análisis de contenido del contexto musical de “Aurora”

Dimensiones de análisis	Registro en la partitura
Notaciones interpretativas	<p><i>Tempo: andante lento</i> (negra = 63), registrado al comienzo de la partitura.</p> <p><i>Con vigore</i>²³ al comienzo de la primera estrofa</p> <p><i>Ritenuito assai</i>²⁴ sobre las tres primeras notas de la segunda estrofa para continuar seguidamente <i>a tempo</i>.</p> <p>El comienzo del fragmento instrumental que une las dos primeras estrofas tiene indicación <i>espressivo</i>.</p> <p>Dinámica: desde el comienzo se mantiene con intensidad <i>piano</i> hasta el pequeño fragmento instrumental que une las dos primeras estrofas que se indica <i>forte</i>.</p> <p>En la segunda estrofa se indica <i>mezzoforte</i> para variar al <i>piano</i> en el anteúltimo verso “(...) y forma estela (...)”</p> <p>La última estrofa se inicia <i>forte</i> acompañado del <i>ritenuito</i> y marcado con acentuaciones: “es la bandera (...)” para continuar <i>piano</i> en “(...) de la patria mía(...)” y volver a <i>forte</i>, acentuado y <i>ritenuito</i> en “(...) del sol nacida (...)” para seguir <i>a tempo</i> y <i>piano</i> en “(...) que me ha dado Dios(...)”. Finalmente la segunda frase que se inicia con el fragmento instrumental está indicada con <i>forte</i> para concluir en la semifrase cantada con las sílabas apoyadas en “Es la bandera de la patria mía del sol nacida que me ha dado Dios”.</p>
Organización rítmica	<p>Compás 4/4</p> <p>Secuencias rítmicas con mayor saliencia: </p> <p>Estructura rítmica del <i>ostinato</i> que acompaña toda la canción: </p>
Organización melódico-armónica	<p>Registro de la voz cantada: De si bemol 1 a re natural 2</p> <p>Tonalidad: Si bemol menor y si bemol Mayor</p> <p>Modulaciones: La primera sección en Si bemol menor y la segunda modula a si bemol Mayor.</p> <p>Presenta alteraciones accidentales.</p> <p>Las semifrases de toda la canción son suspensivas. La tensión se resuelve en la semifrase final con la resolución en la tónica.</p>
Organización formal	<p>Se organiza en dos secciones diferentes. La primera sección se inicia con un compás de introducción instrumental, le siguen dos estrofas unidas por un pequeño fragmento instrumental.</p> <p>Posteriormente, la segunda sección presenta dos frases. La primera semifrase es suspensiva pero distinta a las anteriores, a la que le sigue una segunda semifrase cuya primera parte es sólo instrumental también suspensiva siendo la respuesta cantada la que finalmente resuelve en la tónica, produciendo la resolución de la tensión que se mantuvo durante toda la obra.</p>

²³ Significa: con vigor.

²⁴ Significa: reteniendo mucho la velocidad.

Observaciones surgidas de este análisis

Se observan dos secciones diferentes. La primera sección se inicia con un compás de introducción instrumental, le siguen dos estrofas unidas por un pequeño fragmento instrumental.

Posteriormente, la segunda sección presenta dos frases²⁵. La primera semifrase es suspensiva pero distinta a las anteriores, a la que le sigue una segunda semifrase cuya primera parte es sólo instrumental también suspensiva, siendo la respuesta cantada la que finalmente resuelve en la tónica, produciendo la resolución de la tensión que se mantuvo durante toda la obra.

Vale destacar que todas las frases en esta canción son suspensivas, es decir que no concluyen en la tónica sino en la dominante²⁶, creándose así una tensión permanente que finalmente concluye en el reposo que da la tónica en la última estrofa.

La canción se inicia con el modo menor para luego, en un ascenso de la melodía, modular al modo mayor.

Durante toda la canción el acompañamiento mantiene un *ostinato*²⁷ a modo de sostén armónico y rítmico.

Un *tempo* tranquilo que establece el *andante lento* es el elegido para esta oda a la bandera en la que hace notar su carácter operístico. El cambio de tonalidad, modulando del tono menor al tono mayor, no es caprichoso ya que se relaciona con el sentido de la aurora. Se inicia la primera sección con la calma del modo menor describiendo el despuntar del día radiante de luz para que luego, en un ascenso de la melodía y ya en el modo mayor, se encienda el día pleno con más luminosidad y un carácter más brillante.

La notación *con vigore* está indicando la enjundia del discurso dirigido a la enseña patria. El *ritenutto assai* (reteniendo mucho la velocidad) se le solicita al ejecutante para realzar expresiones que merecen escucharse con más detención, tales como “es la bandera” o bien “del sol nacida”.

El *ostinato* que acompaña toda la canción produce un efecto de apoyo sólido que evoca la majestad de un águila dueña y señora de los aires y del mar, acorde a la solemnidad del texto, como esperanza de una Nación en marcha hacia un futuro

²⁵ Se llama *frase*, por analogía con el lenguaje hablado, a una entidad de sentido de la sintaxis musical; *semifrase* corresponde a una parte de esa unidad que puede ser conclusiva a modo de respuesta, o suspensiva a modo de pregunta. Las canciones analizadas en este trabajo se constituyen de esa manera.

²⁶ La *dominante* corresponde al quinto grado de la escala mayor o menor dentro de la que se construye una melodía. Los acordes de dominante tienen una función de tensión suspensiva creando la necesidad de resolverse en el reposo producido por la tónica.

²⁷ *Ostinato* se le llama así a un diseño musical breve que acompaña insistentemente a una parte o a toda una melodía ya sea una canción o bien una obra instrumental. Es muy común su aparición en la música popular.

glorioso. Esto es lo que hace que una canción proveniente del repertorio lírico quede incorporada al cancionero patrio-siendo parte del izamiento de la bandera- pues el *ostinato* le confiere el brío y la gravedad del propio género.

En la segunda sección, el texto reafirma obstinadamente el amor y el respeto al emblema patrio través de las tres repeticiones “es la bandera de la patria mía”, siendo así la bandera, símbolo por excelencia y credencial definida, si las hay, de una identidad que atraviesa generaciones, avalada por su origen divino: “es la bandera de la patria mía del sol nacida que me ha dado Dios”. Obsérvese que es en la tercera vez que se cantan estos versos cuando se resuelve la tensión que se mantuvo en toda la canción. Esto no es casual: bandera-patria-Dios, términos de trascendencia en la construcción de la identidad nacional, son los que componen la ecuación de resolución de la tensión que venía producida sobre ellos mismos. Esta estrategia poética-compositiva pone de relevancia los aciertos de los creadores de esta obra, la que a pesar de la dificultad impuesta por la excesiva extensión del registro de la voz cantada para los escolares, ha permanecido por décadas en el repertorio patrio como parte del ritual cotidiano del izamiento de la bandera, así como también su presencia fue infaltable en todas las efemérides.

En cuanto a todas las categorías analizadas, la obra responde a las formas compositivas occidentales europeas, enfatizadas por su pertenencia al género lírico, lo que también contribuye a impregnarla de la impronta europeizante. No presenta ningún elemento que pueda asimilarse a las formas compositivas nacionales, ya sean folklóricas o nativas. Es una ópera que responde al modelo de la ópera italiana. Su compositor, Héctor Panizza realizó sus estudios musicales en Italia y su texto originalmente, fue escrito en italiano para ser traducido posteriormente.

Algunos comentarios en relación a esta canción

En referencia al conjunto de prácticas que hacen a la formación de la argentinidad merece tenerse en cuenta el concepto de Luis Alberto Romero (2004) acerca de la responsabilidad que le cupo a la escuela en dicha construcción. Vale señalar que el autor considera que los textos escolares son fuertes recursos del sistema educativo para la construcción de imágenes, creencias y valores, transformándolos en saberes ritualizados e indiscutibles creencias sobre el pasado de la Nación.

Señala que la imagen de lo que es la Argentina es lo suficientemente fuerte como para no dar lugar a discusiones. Un mapa, un pasado común capturado en las conmemoraciones patrias y un conjunto de principios e instituciones jurídicas avaladas por la Constitución, cuyo preámbulo asegura su destino de grandeza, son la base de la ideología escolar desarrollada por muchas décadas en Argentina y sostenida con tal

arrogancia, que si este destino no se cumple, es porque hay “fuerzas ocultas” que lo dificultan.

(...) constatamos que la imagen de la Argentina y de los argentinos era tan sólida, compacta y consistente que no requería construirse contra nadie en particular. La seguridad sobre su destino de grandeza era paralela a la sospecha sobre las fuerzas ocultas que impidieron su concreción. Esta sospecha enfocaba a otro genérico, circunstancialmente encarnado en uno u otro país. Se trataba, en suma, de la imagen de la Argentina, y ésta podía ser presentada sola, en su soberbia arrogancia y en su desmedida paranoia. (Romero, L.; 2004:15)

Esta imagen tan sólida de Argentina tiene su reverencial expresión en la bandera, emblema de la gran Nación, por lo que la enseña patria es merecedora de un amplio repertorio de canciones que la exaltan de diversas formas y que ilustran el culto del que es destinataria.

Síntesis del análisis de esta canción

La pertenencia al género lírico le da a esta canción una impronta diferente al resto del cancionero, alejándolo excepcionalmente de su perfil marcial y militar, siendo sólo el acompañamiento obstinado (*ostinato*) el que le da el brío que la acerca a la solemnidad.

La abundancia metafórica de sus versos en referencia a su origen, a la altivez del águila, a la inmensidad del mar, acentúa su dimensión poética. El religioso respeto a la bandera nace de la asimilación entre patria y Dios como objetos de culto, que ya se manifestaba desde principios de siglo XX en las palabras de Joaquín V. González a través de las que la bandera adquiere poderes divinos:

Y tú, bandera celeste y blanca, que coronas las fortalezas, las naves y los puertos del país más rico y feliz del universo (...), te pido con todo el corazón, con toda el alma, que continúes siendo el símbolo de mi nacionalidad. Que cualesquiera fueren los vaivenes a los que suelen estar sometidos los imperios y las naciones, tú las guíes a la República Argentina, mi patria, por la senda fulgurante de los triunfos (...). (Balmaceda, E.; en el *Monitor*, 31 de marzo de 1912; pág.372)

Todos estos aspectos hicieron de “Aurora” la oración diaria que miles de argentinos a través de sucesivas generaciones pronunciaran a la hora de iniciar sus clases cada mañana.

En cuanto a los enunciados de la identidad nacional definidos por el peronismo se privilegia “el amor a la patria”, cobrando importancia sobresaliente las metáforas relacionadas con el espíritu épico, la majestuosidad de la bandera, los colores celestiales, el nacimiento de la patria y su origen divino.

Desde estos versos un “enunciador-admirador” del símbolo majestuoso sobrevuela entre la admiración y el respeto.

3.3.10. La azulada bandera del Plata

Canción anónima- Atribuida a Blas Parera

La azulada bandera del Plata
sus colores al cielo imitó,
y a despecho del fiero enemigo
en la cumbre del Ande flameó.
San Martín, como un genio, a su
sombra,
desde allí la igualdad proclamó,
y los bardos del valle y la pampa
repitieron alegre su voz.

Del cañón de los libres bien pronto
ya su estruendo se oyó resonar,
recorriendo los campos triunfante,
desde el Ande a la orilla del mar.

San José, San Lorenzo, Suipacha,
ambas Piedras, Salta y Tucumán
son gloriosas jornadas que oyeron
entre dianas su estruendo triunfal.

La azulada bandera del Plata,
que de un polo hasta el otro cruzó,
tremolando gloriosa en la lucha
!Libertad! por emblema llevó.
Y al caer para siempre el soldado
que jurara la enseña ideal
exhalaba el suspiro con gloria
si besaba su paño inmortal.

En la tapa de la edición oficial de la partitura (sin fecha) se lee²⁸:

La azulada bandera del Plata
Canción marcial anónima
1820
Armonizada por J. T. Wilkes
Ediciones Euterpe- Buenos Aires

²⁸ Fuente: Partitura de la "La azulada bandera del Plata", Editorial Euterpe; Buenos Aires; sin fecha. Se supone que dataría de una publicación poco tiempo posterior a 1945.

Datos históricos

Esta obra no obstante estar considerada de autor anónimo, es atribuida, según su armonizador J. T. Wilkes, en cuanto a su música a Blas Parera y en cuanto a su texto, a Esteban de Luca o a Vicente López y Planes. Según Wilkes su creación dataría de 1820 aproximadamente, sin haber sufrido cambios desde 1885 hasta el momento en que él lo expresa sin registrar año. Ha sido transmitida por tradición oral y rescatada del olvido por un maestro de escuela de la ciudad de La Plata.

En la contratapa de la partitura se lee:

Breve reseña histórica de “La azulada bandera del Plata”

Las referencias que tenemos de esta canción marcial han sido transmitidas por la tradición oral. El estudio comparado de algunos de sus giros melódicos, frases musicales y alteraciones accidentales con los que presenta la música del Himno Patriótico (1812) dan a sospechar que ambas composiciones son obras de un mismo autor (Blas Parera).

Un procedimiento similar aplicado a los conceptos históricos y poéticos de la letra permiten asimismo sostener que su autor pudiera ser Esteban de Luca o Vicente López y Planes.

Por el trasunto de su texto, la data de la composición musical correspondería al del tercer quinquenio del siglo pasado.

Cuando después de Caseros comienzan a desaparecer del ambiente rioplatense las expresiones musicales nativas, surge fortuitamente la música de “La azulada bandera del Plata”.

La tradición oral dice que el General Mitre la cantó de niño en la escuela.

Dejó nuevamente de oírse hasta el año 1885, durante el cual la diera a conocer y popularizar entre sus alumnos Don Vicente Solari, maestro que fuera de la Escuela N° 1 (Calle 5 y 47), sita en la ciudad de La Plata y dirigida por el Sr. Don Jorge Susini.

Musicalmente es el único documento sonoro que nos ha llegado sin que su línea melódica haya sufrido perturbación alguna desde 1885 hasta la fecha.

J. T. Wilkes²⁹

²⁹ Fuente: partitura de la “La azulada bandera del Plata”, Editorial Euterpe; Buenos Aires; sin fecha. Se supone que dataría de una publicación poco tiempo posterior a 1945.

Análisis de contenido del texto literario de “La azulada bandera del Plata”

Enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo	Dimensiones de análisis de la canción		Unidades textuales
	Recursos literarios	Contenido acerca de:	
El amor a la patria		la patria	No presenta
La justicia social		la igualdad	San Martín, como un genio, a su sombra, desde allí la igualdad proclamó, (...)
El pueblo nacional, social y cristiano		el pueblo	No presenta
La familia como célula social		la familia	No presenta
Los valores cristianos		Dios	No presenta
El trabajo como derecho y como deber		el trabajo	No presenta
La integración de Argentina a la identidad regional		ecos en otros pueblos	(...) y los bardos del valle y la pampa repitieron alegre su voz. Del cañón de los libres bien pronto ya su estruendo se oyó resonar, (...)
La autodeterminación de los pueblos		la libertad	Del cañón de los libres bien pronto ya su estruendo se oyó resonar, (...)

			(...) tremolando gloriosa en la lucha !Libertad! por emblema llevó.
La lucha contra el imperialismo		la gloria	San Martín, como un genio, a su sombra, (...) Y al caer para siempre el soldado que jurara la enseña ideal exhalaba el suspiro con gloria si besaba su paño inmortal.
La defensa de la soberanía nacional		el triunfo	(...) recorriendo los campos triunfante, desde el Ande a la orilla del mar. San José, San Lorenzo, Suipacha, ambas Piedras, Salta y Tucumán son gloriosas jornadas que oyeron entre dianas su estruendo triunfal.
La memoria de la acción heroica de los próceres		el heroísmo	(...) y a despecho del fiero enemigo en la cumbre del Ande flameó. San José, San Lorenzo, Suipacha, ambas Piedras, Salta y Tucumán son gloriosas jornadas que oyeron entre dianas su estruendo triunfal. Y al caer para siempre el soldado que jurara la enseña ideal exhalaba el suspiro con gloria si besaba su paño inmortal.
	Expresiones de fidelidad a la bandera	Expresiones de fidelidad	Y al caer para siempre el soldado que jurara la enseña ideal exhalaba el suspiro con gloria

			si besaba su paño inmortal...
	Repeticiones acerca de:	No presenta	No presenta
	Imágenes sonoras acerca de:	<p>ecos de la libertad en otros pueblos</p> <p>las acciones militares</p> <p>la gloria y el triunfo</p> <p>la fidelidad a la bandera</p>	<p>(...) repitieron alegre su voz</p> <p>Del cañón de los libres bien pronto ya su estruendo se oyó resonar, (...)</p> <p>(...) son gloriosas jornadas que oyeron entre dianas su estruendo triunfal.</p> <p>(...) exhalaba el suspiro con gloria</p>
	Metáforas acerca de:	<p>los colores azul y blanco</p> <p>los episodios históricos</p> <p>ecos en otros pueblos</p> <p>las acciones militares</p> <p>la gloria y el triunfo y las acciones militares.</p> <p>la gloria</p> <p>la libertad</p>	<p>(...) sus colores al cielo imitó (...)</p> <p>San Martín, como un genio, a su sombra</p> <p>(...) y los bardos del valle y la pampa repitieron alegre su voz.</p> <p>Del cañón de los libres bien pronto ya su estruendo se oyó resonar,</p> <p>recorriendo los campos triunfante, desde el Ande a la orilla del mar.</p> <p>(...) son gloriosas jornadas que oyeron entre dianas su estruendo triunfal.</p> <p>La azulada bandera del Plata, que de un polo hasta el otro cruzó,</p> <p>tremolando gloriosa en la lucha</p> <p>!Libertad! por emblema llevó.</p>

		la fidelidad a la bandera	(...) exhalaba el suspiro con gloria (...)
	Adjetivaciones relacionadas con la bandera acerca de:	los colores el enemigo el símbolo la gloria símbolo de una gran Nación	azulada bandera fiero enemigo alegre su voz gloriosas jornadas estruendo triunfal enseña ideal pañó inmortal
	El lugar de la enunciación	El enunciador se expresa desde la función descriptiva en 3ª persona en toda la canción.	

Observaciones surgidas de este análisis

En cuanto a los contenidos

El análisis realizado ha mostrado que esta canción no presenta expresiones acerca de: la patria, el pueblo, la familia, Dios, el trabajo, así como tampoco se observan repeticiones.

En este análisis se han encontrado contenidos coincidentes con los enunciados que hacen a la construcción de la identidad nacional para el proyecto peronista que se visibilizan en diversas unidades textuales, no obstante tratarse de una obra compuesta en 1820.

El enunciado “la justicia social” se materializa en el contenido acerca de “la igualdad” que aparece en el texto: “San Martín, como un genio, a su sombra, desde allí la igualdad proclamó, (...)”.

El enunciado “integración de Argentina a la identidad regional” se manifiesta en el contenido acerca de “ecos en otros pueblos” que se observa en los versos: “(...) y los bardos del valle y la pampa repitieron alegre su voz” y “del cañón de los libres bien pronto ya su estruendo se oyó resonar.”

“La autodeterminación de los pueblos” se visibiliza en el contenido acerca de “la libertad” que se observa en: “del cañón de los libres bien pronto ya su estruendo se oyó resonar, (...) y “(...) tremolando gloriosa en la lucha !Libertad! por emblema llevó.”

“La lucha contra el imperialismo se concreta en el contenido acerca de” la gloria” tal como: “San Martín, como un genio, a su sombra, (...)” y “ Y al caer para siempre el soldado que jurara la enseña ideal exhalaba el suspiro con gloria si besaba su paño inmortal”.

El enunciado “la defensa de la soberanía nacional” se materializa en el contenido acerca “del triunfo” tal como: “(...) recorriendo los campos triunfante, desde el Ande a la orilla del mar” o bien :” San José, San Lorenzo, Suipacha, ambas Piedras, Salta y Tucumán son gloriosas jornadas que oyeron entre dianas su estruendo triunfal.”

La “memoria de la acción heroica de los próceres” se visibiliza en el contenido acerca “del heroísmo” que se lee en algunos versos como: “(...) y a despecho del fiero enemigo en la cumbre del Ande flameó.”, “San José, San Lorenzo, Suipacha, ambas Piedras, Salta y Tucumán son gloriosas jornadas que oyeron entre dianas su estruendo triunfal” y “Y al caer para siempre el soldado que jurara la enseña ideal (...)”.

En cuanto a los recursos literarios

Se observan expresiones de fidelidad a la bandera: “Y al caer para siempre el soldado que jurara la enseña ideal exhalaba el suspiro con gloria si besaba su paño inmortal.”

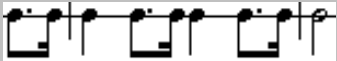

Aparecen imágenes sonoras en cuanto a los ecos de la libertad en otros pueblos que se aprecian en los versos que dicen: “(...) repitieron alegre su voz” y “del cañón de los libres bien pronto ya su estruendo se oyó resonar” referido a las acciones militares. Otras como “(...) son gloriosas jornadas que oyeron entre dianas su estruendo triunfal” que aluden al triunfo y “(...) exhalaba el suspiro con gloria (...)”, proyectado no sólo a la gloria sino también a la fidelidad a la bandera.

Aparecen metáforas sobre los colores azul y blanco de la bandera: “(...) sus colores al cielo imitó (...)”; episodios históricos: “San Martín, como un genio, a su sombra (...)”; a los ecos de la libertad en otros pueblos: “(...) y los bardos del valle y la pampa repitieron alegre su voz.”; a las acciones militares: “Del cañón de los libres bien pronto ya su estruendo se oyó resonar”; a la gloria y el triunfo y las acciones militares: “recorriendo los campos triunfante, desde el Ande a la orilla del mar.”, “(...) son gloriosas jornadas que oyeron entre dianas su estruendo triunfal.”, “La azulada bandera del Plata, que de un polo hasta el otro cruzó,”, la gloria: “La azulada bandera del Plata, que de un polo hasta el otro cruzó, tremolando gloriosa en la lucha (...)”; a la libertad: “¡Libertad! por emblema llevó.”; a la fidelidad a la bandera: “(...) exhalaba el suspiro con gloria (...)”.

Un “enunciador abstracto” encara desde la 3ª persona una narración al estilo de una oda a la bandera teñido de fuerte sentido épico.

Se observan adjetivaciones referidas a la bandera: “azulada bandera”, “enseña ideal”, “pañó inmortal”; al eco en otros pueblos que repitieron “alegre su voz” y al triunfo y la gloria frente al enemigo “fiero enemigo”, “gloriosas jornadas”, “estruendo triunfal”.

Análisis de contenido del contexto musical de “La azulada bandera del Plata”

Dimensiones de análisis	Registro en la partitura
Notaciones interpretativas	<p><i>Tempo</i>: <i>marcialmente animado</i> (registrado al comienzo de la partitura) No hay otras indicaciones en la partitura.</p> <p>Dinámica: inicia la introducción instrumental con la indicación <i>piano</i> hasta el 2º compás en que comienza el canto con indicación <i>mezzoforte</i>.</p> <p>Al concluir la primera estrofa aparece un regulador <i>crescendo</i> hasta <i>forte</i> en el que dice “y los bardos del valle y las pampas repitieron alegre su voz” y en la 3ª estrofa en el verso que dice: “exhalaba el suspiro con gloria si besaba su paño inmortal”, coincidiendo en ambos casos con la resolución en la tónica.</p>
Organización rítmica	<p>Compás 4/4</p> <p>Secuencia rítmica con mayor saliencia:</p> 
Organización melódico-armónica	<p>Registro de la voz cantada: De un si bemol -1 a re natural 2</p> <p>Tonalidad: Mi bemol Mayor</p> <p>Modulaciones: toda la obra en si bemol mayor. El canto en las estrofas se inicia sobre la dominante para concluir en la tónica en cada una de ellas. Cada uno de los versos a excepción del 4º y 8º de cada estrofa se inician también en la dominante.</p>
Organización formal	<p>Presenta la primera y tercera estrofas totalmente iguales; en la segunda, el acompañamiento, sobre la misma estructura armónica, se despliega reiteradamente en tresillos arpegiados en la mano izquierda y acorde en la derecha:</p> 

El tempo *marcialmente animado* responde al subtítulo “canción marcial”. No presenta otras indicaciones en toda la obra.

Mantiene una dinámica *mezzoforte* salvo un pequeño regulador con *crescendo* hasta *forte* en los versos: “y los bardos del valle y las pampas repitieron alegre su voz” y “exhalaba el suspiro con gloria si besaba su paño inmortal”,

El compás de 4/4 en que está escrita responde al carácter marcial al igual que la secuencia rítmica predominante:



El registro de la voz cantada de un si bemol -1 a re natural 2, es excesivo para las voces de los escolares excediéndose tanto en el registro agudo como en el grave.


La tonalidad de Mi bemol Mayor no ofrece modulaciones en toda la obra, apareciendo algunas alteraciones accidentales.

Se observa que el canto en las estrofas se inicia sobre la dominante para concluir en la tónica en cada una de ellas. Cada uno de los versos a excepción del 4º y 8º de cada estrofa se inician también en la dominante.

La organización formal es sencilla sin ofrecer fragmentos o interludios instrumentales más allá de los dos compases introductorios que no vuelven a repetirse en toda la obra, de modo que las estrofas se cantan seguidamente una tras otra. Presenta tres estrofas, la primera y tercera son iguales y la segunda diferente a ambas, en donde el acompañamiento, sobre la misma estructura armónica, se despliega reiteradamente en tresillos arpegiados en la mano izquierda y acorde en la derecha:



Nuevamente se está ante una canción con aire marcial, tal como lo señala el subtítulo en la partitura al que responde el compás de 4/4 en que está escrito así como

la secuencia rítmica que más predomina en la canción  que favorece el paso marcial durante el desplazamiento de las escuadras de soldados y/o escolares.

Se puede suponer que el texto ha tenido relevancia sobre la música. Por un lado porque no está enriquecida con fragmentos instrumentales que sirvan de interludios y/o puentes entre las estrofas; solamente se observan dos compases introductorios instrumentales que no vuelven a aparecer en el resto de la canción. Por otro lado, porque la música no presenta variaciones entre las estrofas, siendo siempre la misma que se va repitiendo con cambio de texto. Esta observación está en consonancia con lo señalado en el análisis del texto en el que se expresó que el fervor patriótico que la caracteriza, propio del momento histórico en el que la supone compuesta, ha dado relevancia al texto, quedando la música relegada a ser el medio por el que el mensaje circula. Esta primacía del texto sobre la música también se observa en cuanto a la dinámica. Ésta transcurre en un *mezzoforte*, y no es casual que la intensidad se

acreciente en versos tales como: “ y los bardos del valle y las pampas repitieron alegre su voz” que es una expresión acerca de “ecos en otros pueblos” que responde al enunciado “la integración de Argentina a la identidad regional” y más adelante el verso que dice: “exhalaba el suspiro con gloria si besaba su paño inmortal”, que corresponde a una “expresión de fidelidad” a la bandera extensiva al amor a la patria.

En cuanto a todas las categorías analizadas, la obra responde a las formas compositivas occidentales europeas. No presenta ningún elemento que pueda asimilarse a las formas compositivas nacionales, ya sean folklóricas o nativas.

Algunos comentarios en relación a esta canción

En esta obra se percibe un lenguaje diferente al que presentan las otras canciones patrias acerca de la bandera. Se leen algunos versos agresivos y/o encarnizados con el enemigo, como por ejemplo: “a despecho del fiero enemigo” o bien “del cañón de los libres bien pronto ya su estruendo se oyó resonar”. Sería posible interpretar que el año en el que se presume que fue compuesta (1820) es relativamente cercano al de la creación de la versión original del Himno Nacional (1813). Fue un momento particular en la historia del país en el que, según Carlos Vega (1962), predominaba un hondo fervor patriótico y fuertes ansias de liberación de la Corona cuando, en los campos de combate se decidían los destinos de la patria.

No es muy difícil comprender el profundo fervor con que en aquellos tiempos se coreaba el himno. El país estaba en guerra; y no sólo la libertad dependía de la suerte en las batallas, sino la dicha de los hogares mismos, pues estaban sus hombres en los ejércitos comprometidos. (Vega, C.; 1962: 32)

Respecto al sentimiento de rencor al español son ilustrativos los versos de la 3ª estrofa³⁰ del Himno Nacional en su versión original

Pero sierras y muros se sienten
Retumbar con horrible fragor;
Todo el país se conturba por gritos
De venganza, de guerra y furor,
En los fieros tiranos la envidia
Escupió su pestífera hiel,
Su estandarte sangriento levantan
Provocando a la lid más cruel.

³⁰ Fuente: Partitura del Himno Nacional Argentino; Melos; Buenos Aires; 2008.

Obsérvese también que la 7ª estrofa de esta versión del Himno Nacional presenta dos versos idénticos a los de “La azulada bandera del Plata”: “San José, San Lorenzo, Suipacha, ambas Piedras, Salta y Tucumán”.

Himno Nacional	La azulada bandera del Plata
San José, San Lorenzo, Suipacha,	San José, San Lorenzo, Suipacha,
ambas Piedras, Salta y Tucumán,	ambas Piedras, Salta y Tucumán
La colonia y las mismas murallas	son gloriosas jornadas que oyeron
Del tirano en la Banda Oriental (...)	entre dianas su estruendo triunfal.

La bandera es interpelada, no tanto desde su lugar de símbolo representativo de la gran Nación argentina, sino desde un marco de rencor en el que se observa el sentir de un pueblo que lucha por deshacerse de la opresión del enemigo.

No obstante estas diferencias en el significado de la canción respecto a otras alusivas a la bandera, “La azulada bandera del Plata”, formó parte del repertorio escolar obligatorio inclusive en el período peronista. Sin duda, el enemigo español durante dicho período se resignificó en los enunciados ya señalados: “la lucha contra el imperialismo” y en “la defensa de la soberanía nacional”; ambos trascendentes para la construcción de la identidad nacional durante el peronismo.

Síntesis del análisis de esta canción

Este texto hace un recorrido histórico por los hitos que marcaron la epopeya militar en los campos de batalla. La bandera es interpelada, no tanto como símbolo representativo de la gran Nación argentina, sino desde el marco de una épica en que se observa el sentir de un pueblo que lucha por deshacerse de la opresión del enemigo. Esto guarda coherencia con su creación en 1820 y con la coincidencia con el texto de una de las estrofas del Himno Nacional en su versión original.

La bandera como símbolo que no tiene palabra, es glorificada a través de tres estrofas que se repiten con igual música por lo cual ésta no presenta demasiadas variaciones, lo que demuestra que se ha privilegiado el texto sobre esta última. La secuencia rítmica predominante le asigna el carácter marcial que su título indica.

En cuanto a los enunciados de la identidad nacional definidos por el peronismo, se privilegian: “la lucha contra el imperialismo”, “la defensa de la soberanía nacional”, “la memoria de la acción heroica de los próceres” a través de la voz de un “enunciador abstracto” que encara, desde la 3ª persona, una narración al estilo de una oda a la bandera teñida de fuerte sentido épico.

3.3.11. La bandera

Texto: G.J. García- Música: Pascual Romano

Gloriosa enseña de la Patria mía,
el Paraná en sus brisas te envolvió,
y en sus riberas tremolaste el día
en que Belgrano al mundo te mostró.
Jamás vencida, siempre como el iris,
tras las borrascas tu color surgió,
y el grito heroico de la ardiente gloria
donde flameaste por doquiera vibró.

Viva eterno el nombre del héroe
que formara tan bello color.

Viva libre la enseña de Mayo,
¡Gloria! ¡Viva! su ilustre creador.

Sol de las batallas
en que las glorias de la Patria viera,
luz inmaculada
entre los pliegues de la azul bandera.
Nunca tus fulgores
empañe el velo de la ciega suerte,
y antes que humillada
sobre tu vida ciérnase la muerte.

En la tapa de la partitura oficial de la obra se lee³¹:

Al Sr. Miguel Mastrogianni La bandera Marcha militar Letra de G.J. García Música de Pascual Romano
--

³¹ Fuente: Partitura de “La bandera”; Imprenta musical Ortelli Hnos.; Buenos Aires; 3-12-1941.

Análisis de contenido del texto literario de “La bandera”

Enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo	Dimensiones de análisis de la canción		Unidades textuales
	Recursos literarios	Contenido acerca de:	Unidades textuales
El amor a la patria		la patria	Sol de las batallas en que las glorias de la Patria viera (...)
La justicia social		la igualdad	No presenta
El pueblo nacional, social y cristiano		el pueblo	No presenta
La familia como célula social		la familia	No presenta
Los valores cristianos		Dios	No presenta
El trabajo como derecho y como deber		el trabajo	No presenta
La integración de Argentina a la identidad regional		ecos en otros pueblos	“(...) en sus riberas tremolaste el día en que Belgrano al mundo te mostró”
La autodeterminación de los pueblos		la libertad	Viva libre la enseña de Mayo, (...)
La lucha contra el imperialismo		la gloria	Gloriosa enseña de la Patria mía, (...) Viva eterno el nombre del héroe (...)

			Viva libre la enseña de Mayo, ¡Gloria! ¡Viva! su ilustre creador.
			Sol de las batallas en que las glorias de la Patria viera, (...)
La defensa de la soberanía nacional		el triunfo	Jamás vencida, siempre como el iris, (...)
La memoria de la acción heroica de los próceres		el heroísmo	(...) y el grito heroico de la ardiente gloria donde flameaste por doquiera vibró. (...) y en sus riberas tremolaste el día en que Belgrano al mundo te mostró. Viva eterno el nombre del héroe (...)
	Expresiones de fidelidad a la bandera	Expresiones de fidelidad	(...)Nunca tus fulgores empañe el velo de la ciega suerte, y antes que humillada sobre tu vida ciérnase la muerte.
	Repeticiones acerca de:	No presenta	No presenta
	Imágenes sonoras acerca de:	acciones heroicas	(...) y el grito heroico (...)
	Metáforas acerca de:	el símbolo	gloriosa enseña luz inmaculada
		sus colores	azul bandera

	<p>Adjetivaciones relacionadas con la bandera acerca de:</p>	<p>ecos de la libertad en otros pueblos</p> <p>la creación de la bandera</p> <p>alienta al coraje</p> <p>la sacralización de la bandera</p> <p>la fidelidad a la bandera</p>	<p>(...) en que Belgrano al mundo te mostró.</p> <p>(...) el Paraná en sus brisas te envolvió (...)</p> <p>Sol de las batallas (...)</p> <p>(...) luz inmaculada (...)</p> <p>(...) empañe el velo de la ciega suerte</p>
	<p>El lugar de la enunciación</p>	<p>El enunciador comienza dialogando con la bandera en 2ª persona del singular durante la 1ª estrofa.</p> <p>En las estrofas 2ª y 3ª se dirige hablando acerca de Belgrano y de la bandera en 3ª persona del singular.</p> <p>En los versos finales de la 3ª estrofa retoma el diálogo en 2ª persona del singular con la bandera, comenzando con un imperativo.</p>	<p>(...) el Paraná en sus brisas te envolvió y en sus riberas tremolaste el día en que Belgrano al mundo te mostró.</p> <p>Viva eterno el nombre del héroe (...) Viva libre la enseña de Mayo, ¡Gloria! ¡Viva! su ilustre creador.</p> <p>Nunca tus fulgores empañe el velo de la ciega suerte, y antes que humillada sobre tu vida ciérnase la muerte.</p>

Observaciones surgidas de este análisis

En cuanto los contenidos

El análisis realizado ha mostrado que esta canción no presenta expresiones acerca de: la igualdad, el pueblo, la familia, Dios, ni del trabajo, así como tampoco se observan expresiones repetidas.

En este análisis se han encontrado contenidos coincidentes con los enunciados que hacen a la construcción de la identidad nacional para el proyecto peronista que se visibilizan en diversas unidades textuales, no obstante su procedencia muy anterior al período estudiado.

El enunciado “el amor a la patria” se materializa en el contenido acerca de “la patria” encontrado en el texto de la canción: “sol de las batallas en que las glorias de la Patria viera (...).”

Los versos: “y en sus riberas tremolaste el día en que Belgrano al mundo te mostró”, materializan el enunciado “La integración de Argentina a la identidad regional”

El enunciado “la autodeterminación de los pueblos” se visibiliza en el contenido acerca de “la libertad” que muestra el texto “Viva libre la enseña de Mayo.(...)”

El contenido acerca de “la gloria” se observa en los versos: “Gloriosa enseña de la Patria mía”, “Viva libre la enseña de Mayo (...)”, “Sol de las batallas en que las glorias de la Patria viera, (...)” que son materialización del enunciado “la lucha contra el imperialismo”.

El enunciado “la defensa de la soberanía nacional” se concreta en el contenido acerca “del triunfo” que aparece en el texto “jamás vencida, siempre como el iris, (...)”

El enunciado “la memoria de la acción heroica de los próceres” que se expresa en el contenido acerca “del heroísmo” se hace ver en los versos “(...) y el grito heroico de la ardiente gloria donde flameaste por doquiera vibró”, “(...) y en sus riberas tremolaste el día en que Belgrano al mundo te mostró” y “Viva eterno el nombre del héroe (...)”, ¡Gloria! ¡Viva! su ilustre creador”.

En correspondencia con la heroicidad presenta referencias a la bandera flameando eterna, heroica y victoriosamente en las batallas en las que jamás fue vencida: “jamás vencida, siempre como el iris”, “el grito heroico de la ardiente gloria” y “sol de las batallas”.

En esta misma línea hay alusiones a su creador en carácter de militar, el Gral. Manuel Belgrano, así como al episodio histórico glorioso de su creación por idea del prócer: “y en sus riberas tremolaste el día en que Belgrano al mundo te mostró”, “viva eterno el nombre del héroe que formara tan bello color” y “¡Gloria! ¡Viva! su ilustre creador”. Nuevamente se trata de un símbolo de la gran Nación, resultado de su historia gloriosa signada por los triunfos en combate.

En cuanto a los recursos literarios

Las “expresiones de fidelidad a la bandera” se observan en “(...) Nunca tus fulgores empañe el velo de la ciega suerte, y antes que humillada sobre tu vida ciérnase la muerte.”

Aparece solamente una imagen sonora pero que resulta significativa por estar relacionada con las proezas militares: “y el grito heroico (...)”.


Se observan metáforas relacionadas con la bandera en sí misma en cuanto al lugar geográfico en el que en febrero de 1812 fue enarbolada por Belgrano: “(...) el Paraná en sus brisas te envolvió (...)” o bien “(...) luz inmaculada entre los pliegues de la azul bandera.” En esta última, el término “inmaculada” rememora la virtud cristiana referida a la pureza del espíritu predicada por la Iglesia. También aparecen metáforas que se relacionan con la repercusión universal de la acción del héroe “(...) en que Belgrano al mundo te mostró” y además otra en correspondencia nuevamente con las acciones militares: “Sol de las batallas en que las glorias de la patria viera (...)”.

Las adjetivaciones abundan en referencias a la heroicidad: “grito heroico”, “ardiente gloria”, “ilustre creador” y a los colores de la bandera: “bello color”, “luz inmaculada”, “azul bandera”. La última adjetivación alude a la fidelidad a la bandera hasta la muerte: “(...) empañe el velo de la ciega suerte(...)”.

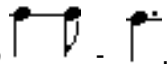
La fidelidad a la bandera está expresada en: “Nunca tus fulgores empañe el velo de la ciega suerte, y antes que humillada sobre tu vida ciérnase la muerte”.

El enunciador comienza dialogando con la bandera en 2ª persona durante la primera estrofa. La misma vuelve a repetirse como tercera estrofa. Este recurso le crea un cierto aire de intimidad que se ve interrumpido en la segunda y cuarta estrofas en las que se dirige en 3ª persona hablando acerca de Belgrano y la bandera desde un lugar más solemne. En los versos finales de la última estrofa retoma el diálogo en 2ª persona con la bandera. El entramado de la enunciación parece dirimirse a través de un “enunciador admirador”

Análisis de contenido del contexto musical de “La bandera”

Dimensiones de análisis	Registro en la partitura
Notaciones interpretativas	<p>Tempo/carácter: <i>tempo di marcha</i> (registrado al comienzo de la partitura).</p> <p><i>Marcha brillante</i> al comienzo del canto.</p> <p><i>Bien marcado</i> en el comienzo de la tercera estrofa: “Viva eterno el nombre del héroe”.</p> <p><i>Hablado</i> en los términos: “¡Gloria! ¡Viva!” en el último verso de la estrofa.</p> <p><i>Rallentando</i> se indica en el último compás del fragmento instrumental del trío previo al canto.</p> <p><i>Cantabile</i> en el inicio de la cuarta estrofa cantada que corresponde al trío: “Sol de las batallas (...)”</p> <p>El acompañamiento de piano en la mano izquierda presenta indicación de acentuación en el primero y segundo tiempo en la primera estrofa y en su repetición.</p> <p>Dinámica: con <i>fortissimo</i> se inicia la introducción instrumental reafirmando al comienzo de la segunda estrofa</p> <p>La cuarta estrofa que comienza con “Sol de las batallas (...)” con carácter <i>cantabile</i> se inicia con <i>pianissimo</i> y se mantiene toda la estrofa. En los versos “Nunca tus fulgores (...)” está indicada <i>estremadamente fortissimo</i>, manteniéndose así hasta el final.</p>
Organización rítmica	<p>Compás 6/8</p> <p>Motivos rítmicos con mayor saliencia: </p>
Organización melódico-armónica	<p>Registro de la voz cantada: de si bemol -1 a mi bemol 2.</p> <p>Tonalidad: Si bemol Mayor</p> <p>Modulaciones: La introducción instrumental y la primera estrofa están en Si bemol Mayor</p> <p>En la segunda estrofa modula a Mi bemol Mayor, tonalidad en la que concluye la estrofa. Vuelve a la primera estrofa en Mi bemol Mayor. Le sigue el trío en Mi bemol Mayor.</p>
Organización formal	<p>Presenta una introducción instrumental de 8 compases. Le sigue una estrofa cantada que consta de dos frases: una suspensiva en la dominante y la segunda, conclusiva. Ambas frases comparten un mismo antecedente.</p> <p>En la segunda estrofa modula a Mi bemol Mayor, tonalidad en la que concluye la estrofa. A continuación retoma la primera estrofa en su totalidad en la tonalidad original: Si bemol Mayor.</p> <p>Concluida la misma se inicia el trío cuyo fragmento instrumental y estrofa están en Mi bemol Mayor. La estrofa está formada por dos frases concluyendo la segunda en la tonalidad inicial de la obra que volverá a empezar.</p>

Observaciones surgidas de este análisis

Esta canción pese a ser una marcha está compuesta en un compás poco habitual para el género: 6/8. Abundan secuencias sobre valores de duración como .

Las indicaciones de *tempo*/carácter: *tempo di marcha*, *marcha brillante*, *bien marcado* responden al carácter de marcha militar de la obra.

La interrupción con la indicación *hablado* en los términos: "¡Gloria! ¡Viva!", también contribuye al clima enérgico que se desea producir. El *rallentando* que se indica en el último compás instrumental del trío prepara para el canto. El *cantabile* en el inicio de la cuarta estrofa produce un contraste con el clima marcial que venía sosteniendo la obra.

En cuanto a la dinámica también transcurre entre intensidades contrastantes entre *estremadamente fortissimo* y *pianissimo*.

Como se ha observado en otras canciones analizadas el registro de la voz cantada entre Si bemol -1 y mi bemol 2 resulta demasiado extenso para el canto de niños en edad escolar y excedido en sus notas más aguda y más grave.

La tonalidad Si bemol Mayor en que se desarrolla la obra resulta adecuada para la ejecución de las bandas militares.

Presenta modulación a una 4ª respecto a la tonalidad originaria: de Si bemol Mayor a Mi bemol Mayor.

La estructura formal deja observar un recurso habitual en las marchas militares: la presencia del trío en donde modula al intervalo de 4ª (de Si bemol Mayor a Mi bemol mayor)

Es una canción que, destinada a los escolares, se compone dentro del género marcha militar ratificado por las indicaciones de carácter que señala la partitura. La bandera nacional queda asociada al ámbito militar en el que la música no podía estar ausente. Las indicaciones de carácter registradas anteriormente, así lo evidencian.

La presencia del trío es muy significativa dentro del género, por lo que se observa la intencionalidad de que la obra quede encuadrada en el ambiente militar.

Podría suponerse que las intensidades contrastantes que se analizaron en el punto anterior, tienden a concentrar la atención destacando sobre todo el texto.

El *cantabile* que se anuncia al comienzo de la última estrofa acentúa el contraste de carácter que es habitual en los tríos respecto a la primera parte. Dicho cambio de carácter corta el aire marcial para transformar la estrofa en una secuencia más expresiva. Puede observarse también, que el acompañamiento armónico de la mano izquierda del piano se mantiene exacto durante los cinco primeros compases de la última estrofa: "sol de las batallas que las glorias de la (...)" lo que produce una reiteración armónica que obliga a centrar la atención en el texto más que en la música.

En cuanto a todas las categorías analizadas, la obra responde a las formas compositivas occidentales europeas. No presenta ningún elemento que pueda asimilarse a las formas compositivas nacionales, ya sean folklóricas o nativas.

Síntesis del análisis de esta canción

Esta canción, de acuerdo a las indicaciones de carácter, a su estructura formal, a los señalamientos de dinámica y a los efectos de la voz hablada, queda posicionada dentro del género de las marchas militares.

Se reitera la presencia de un “enunciador admirador” que interpela a la bandera en 2ª persona despertando un sentimiento de cercanía y afecto hacia el símbolo patrio cuya particularidad se expresa en su historia triunfal en los campos de batalla que desconoce derrotas. La gloria a su creador también forma parte de sus versos quedando implícito su destino de bienaventuranza a tal punto que se manifiesta el martirio como forma suprema de lealtad.

En cuanto a los enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo se priorizan los referidos a: “la lucha contra el imperialismo”, “la defensa de la soberanía nacional” y “la memoria de la acción heroica de los próceres”.

3.3.12. Mi bandera

Texto: Juan Chassaing- Música: Juan Imbroisi

Aquí está la bandera idolatrada, la enseña que Belgrano nos legó cuando triste la patria esclavizada con valor sus vínculos rompió. Aquí está la bandera esplendorosa que al mundo con sus triunfos admiró, cuando altiva en la lucha y victoriosa la cima de los Andes escaló.	en la batalla tremoló triunfal, y llena de orgullo y bizarría a San Lorenzo se dirigió inmortal. Aquí está como el cielo refulgente ostentando sublime majestad, después de haber cruzado el continente exclamando a su paso: ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!
--	--

Aquí está la bandera que un día

Interior de la tapa: Buenos Aires -Agosto 10 de 1936

<p>Mi bandera Canto patriótico del Ejército Argentino. Marcha Letra de Juan Chassaing Música de Juan Imbroisi Únicos editores autorizados para Sud América Establecimiento Musical Neumann.</p>

Datos históricos

El autor de los versos de "A mi bandera", Juan Chassaing (1838-1864), se graduó de abogado hacia 1862. Actuó como periodista y, ratificando su vocación, a los 25 años de edad fundó el diario "El Pueblo". Además de estos versos es autor de "Himno a Colón" y "El corazón del hombre". Participó en las batallas de Cepeda y Pavón. La muerte lo sorprendió en plena juventud, a los 27 años, lo que no impidió que se manifestara como una personalidad comprometida con los intereses de la patria.

Su obra, que perduró en el tiempo, fue realizada muchos años antes de recibirse de abogado e incluso antes de graduarse de bachiller, lo que ocurrió a los 13 años cuando escribió la poesía "A mi bandera", ganando un concurso convocado en la escuela a la que asistía. Posteriormente, Juan Imbroisi compuso la música siendo

maestro de la banda del Regimiento 7 de Infantería -donde era maestro de música Cayetano Silva, creador de "San Lorenzo"-.³² Con intencionalidad semejante a la que determinó que en el Himno Nacional se realizaran cambios para apaciguar los ánimos respecto a España, se cambió el verso: "(...) con España sus vínculos rompió" por el texto actual que dice "(...) con valor sus vínculos rompió".

Actualmente se la conoce y se la edita bajo el título "MI bandera".

Vale destacar la edad temprana que tenía Juan Chassaing (1838-1864), cuando escribió estos versos. Teniendo en cuenta que la poesía de esta canción fue escrita a los 13 años de edad como resultado de una convocatoria escolar, con motivo de un concurso, puede inferirse el espíritu patriótico que imperaba desde aquellos tiempos cercanos todavía a 1816 en que se la declaró la Independencia nacional, alentado posteriormente por la "educación patriótica".

³² *Historias singulares de nuestras canciones patrias* en www.taringa.net.post/info/1215952/historia visitada el 21 de enero de 2010.

Análisis de contenido del texto literario de “Mi bandera”

Enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo	Dimensiones de análisis de la canción		Unidades textuales
	Recursos literarios	Contenido acerca de:	Unidades textuales
El amor a la patria		la patria	(…) cuando triste la patria esclavizada con valor sus vínculos rompió.
La justicia social		la igualdad	No presenta
El pueblo nacional, social y cristiano		el pueblo	No presenta
La familia como célula social		la familia	No presenta
Los valores cristianos		Dios	No presenta
El trabajo como derecho y como deber		el trabajo	No presenta
La integración de Argentina a la identidad regional		ecos en otros pueblos	Aquí está la bandera esplendorosa que al mundo con sus triunfos admiró,(…) (…)después de haber cruzado el continente exclamando a su paso: ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!
La autodeterminación de los pueblos		la libertad	(…) cuando triste la patria esclavizada con valor sus vínculos rompió.
			(…)después de haber cruzado el continente

			exclamando a su paso: ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!
La lucha contra el imperialismo		la gloria	Aquí está la bandera esplendorosa que al mundo con sus triunfos admiró, cuando altiva en la lucha y victoriosa la cima de los Andes escaló. Aquí está la bandera que un día en la batalla tremoló triunfal, y llena de orgullo y bizarría a San Lorenzo se dirigió inmortal.
La defensa de la soberanía nacional		el triunfo	Aquí está la bandera esplendorosa que al mundo con sus triunfos admiró, cuando altiva en la lucha y victoriosa la cima de los Andes escaló. Aquí está la bandera que un día en la batalla tremoló triunfal (...)
La memoria de la acción heroica de los próceres		el heroísmo	(...)cuando altiva en la lucha y victoriosa la cima de los Andes escaló. y llena de orgullo y bizarría a San Lorenzo se dirigió inmortal.
	Expresiones de fidelidad a la bandera	Expresiones de fidelidad	Aquí está la bandera idolatrada (...)
	Repeticiones acerca de:	la libertad	¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad! (tres veces)
	Imágenes sonoras acerca de:	No presenta la libertad	No presenta
	Metáforas acerca de:	acciones heroicas	(...) cuando triste la patria esclavizada (...) (...)exclamando a su paso: ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!

			<p>(...) con valor sus vínculos rompió.</p> <p>(...) que al mundo con sus triunfos admiró,</p> <p>(...) cuando altiva en la lucha y victoriosa la cima de los Andes escaló.</p> <p>(...)y llena de orgullo y bizarría a San Lorenzo se dirigió inmortal.</p>
	Adjetivaciones relacionadas con la bandera acerca de:	<p>símbolo sagrado</p> <p>majestuosidad</p> <p>ecos en otros pueblos</p> <p>acciones heroicas</p> <p>símbolo de libertad</p>	<p>bandera idolatrada</p> <p>bandera esplendorosa altiva y victoriosa (se dirigió)inmortal (ostentando) sublime majestad</p> <p>(...) al mundo con sus triunfos admiró (...)</p> <p>(...)la cima de los Andes escaló</p> <p>(...) exclamando a su paso ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!</p>
	El lugar de la enunciación	<p>El enunciador realiza una descripción metaforizada en 3ª persona refiriéndose permanentemente a la bandera.</p> <p>En el 2º verso lo hace desde la 1ª persona del plural:.</p>	<p>Aquí está la bandera idolatrada (...)</p> <p>(...) “la enseña que Belgrano nos legó (...)”</p>

Observaciones surgidas de este el análisis

En cuanto a los contenidos

El análisis realizado ha mostrado que esta canción no presenta expresiones acerca de: la igualdad, el pueblo, la familia, Dios, ni del trabajo, así como tampoco se observan imágenes sonoras.

En este análisis se han encontrado contenidos coincidentes con los enunciados que hacen a la construcción de la identidad nacional para el proyecto peronista que se visibilizan en diversas unidades textuales, no obstante su origen en el siglo XIX.

El enunciado "el amor a la patria" se condensa en el contenido acerca de "la patria" que se visualiza en el texto: "(...) cuando triste la patria esclavizada con valor sus vínculos rompió". Este mismo verso se refiere al contenido acerca de "la libertad" que se corresponde con el enunciado "la autodeterminación de los pueblos".

El enunciado "la integración de Argentina a la identidad regional" se visibiliza en el contenido acerca de "ecos en otros pueblos" observándose en los versos "aquí está la bandera esplendorosa que al mundo con sus triunfos admiró (...)" y en "(...)después de haber cruzado el continente exclamando a su paso: ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad".

La "autodeterminación de los pueblos" manifestada en los "ecos en otros pueblos" se concreta en los versos "Aquí está la bandera esplendorosa que al mundo con sus triunfos admiró"

El enunciado "la lucha contra el imperialismo" se puede encontrar en los versos: "aquí está la bandera esplendorosa que al mundo con sus triunfos admiró, cuando altiva en la lucha y victoriosa la cima de los Andes escaló" y en "aquí está la bandera que un día en la batalla tremoló triunfal, y llena de orgullo y bizarría a San Lorenzo se dirigió inmortal." De este modo materializa el contenido acerca de "la gloria".

"La defensa de la soberanía nacional" se materializa en "el contenido acerca "del triunfo" que se observa en los versos: "aquí está la bandera esplendorosa que al mundo con sus triunfos admiró, cuando altiva en la lucha y victoriosa la cima de los Andes escaló" y en " aquí está la bandera que un día en la batalla tremoló triunfal".

El enunciado "la memoria de la acción heroica de los próceres" se visibiliza en el contenido acerca del heroísmo" que se manifiesta en los textos: "(...) cuando altiva en la lucha y victoriosa la cima de los Andes escaló" y en "(...) y llena de orgullo y bizarría a San Lorenzo se dirigió inmortal".

Aparecen "expresiones de fidelidad a la bandera" en el verso "aquí está la bandera idolatrada (...)" que se hacen extensivas a la fidelidad a la patria.

En cuanto a los recursos literarios

Resultan de fuerte peso las repeticiones: ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!".

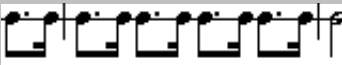
Se observan adjetivaciones alusivas a la bandera nacional tales como: bandera idolatrada, bandera esplendorosa, (a San Lorenzo se dirigió) inmortal, (ostentando) sublime majestad. Estas adjetivaciones no hacen más que reforzar la importancia de la bandera como símbolo de la gran Nación, que se enunciaba casi un siglo antes del período peronista y que éste resignificó entendiendo a la bandera como símbolo de la “Nueva Argentina” peronista.

No se observan imágenes sonoras.

Hay algunas metáforas que refieren a variables destacables para la construcción de la identidad nacional, tales como la libertad: “(...) exclamando a su paso ¡Libertad! ¡Libertad! ¡Libertad!”, la igualdad: “(...) cuando triste la patria esclavizada”, así como a la gloria, al triunfo y a la repercusión en otros pueblos: “(...) la cima de los Andes escaló”, “(...) al mundo con sus triunfos admiró (...)”.

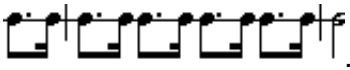
En cuanto al “lugar de la enunciación”, el enunciador interpela al destinatario la descripción metaforizada en 3ª persona refiriéndose permanentemente a la bandera. En el 2º verso lo hace desde la 1ª persona del plural: “la enseña que Belgrano nos legó (...)”.

Análisis de contenido del contexto musical de “Mi bandera”

Dimensiones de análisis	Registro en la partitura
Notaciones interpretativas	<p><i>Tempo/ carácter:</i> No hay indicaciones.</p> <p><i>Dinámica:</i> Inicia la introducción instrumental con la indicación <i>fortísimo</i>. Al iniciarse el canto tiene como indicación <i>piano</i>.</p> <p>En el puente instrumental entre la primera y la segunda estrofa reaparece la indicación <i>fortísimo</i> para continuar igual que en la estrofa anterior con la indicación <i>piano</i>.</p>
Organización rítmica	<p>Compás :4/4</p> <p>Motivos rítmicos de mayor saliencia:</p> 
Organización melódico-armónica	<p>Registro de la voz cantada: De un do 1 a un fa 2</p> <p>Tonalidad: Si bemol Mayor.</p> <p>Modulaciones: no presenta</p>
Organización formal	<p>Se observa una introducción instrumental de 4 compases antes de la primera estrofa.</p> <p>Continúa con un interludio instrumental a modo de puente al que le sigue la segunda estrofa con igual música que la anterior, rematando en una pequeña coda con la que concluye sin presentar repeticiones.</p>

Observaciones surgidas de este análisis

La canción presenta el aire marcial indicado en el subtítulo de la tapa de la partitura: “canto patriótico del ejército argentino” al que contribuye el compás de 4/4 así como la secuencia rítmica predominante con valores de corcheas con puntillo y semicorcheas



El registro de la voz cantada no es el adecuado para el canto escolar, extendiéndose en exceso hacia el registro agudo.

La tonalidad favorece la interpretación por las bandas militares. No presenta modulaciones.

La organización formal es sencilla presentando dos estrofas iguales con una introducción instrumental en la primera y con un interludio instrumental en la segunda. Finaliza en una pequeña coda sobre la palabra ¡Libertad! repetida tres veces.

Nuevamente el cancionero escolar incorpora una canción de carácter militar en su repertorio, ratificado por el compás en que está escrita y las secuencias rítmicas

predominantes que contribuyen a su carácter marcial. Se trata sin duda de una canción pensada para uso de las tropas que se ha instalado en la escuela, lo que no hace más que ratificar la alianza entre la escuela y el ejército. Tal como lo indica el subtítulo “canto patriótico del ejército argentino”, la canción posee una impronta que se adecua perfectamente al paso marcial de los soldados. La interpretación a cargo de las bandas militares es favorecida por la tonalidad en la que está compuesta. En el comienzo de la introducción instrumental se lee *cornetas de guerra*, sobre una melodía que se despliega sobre el acorde de tónica y previa a la voz del cantante, acentuado por la indicación de *fortissimo*. Esta indicación también aparece en el interludio instrumental.

La pequeña coda instrumental de tres compases con la que finaliza, se construye sobre el término “¡libertad!”. Las dos primeras veces se canta sobre el paso de la sensible a la tónica produciendo una tensión de resolución casi inmediata. La última de las tres repeticiones se canta sobre la tensión de la dominante en un fa sobreagudo que resuelve en la tónica, lo que le da un carácter casi épico. Esto no resulta casual ya que este significante está en fuerte relación con el fervor patriótico que imperaba en el momento de su creación. No obstante, la “libertad” es un valor de orden universal que pudo sobrevivir a todo cambio político.

En cuanto a todas las categorías analizadas, la obra responde a las formas compositivas occidentales europeas. No presenta ningún elemento que pueda asimilarse a las formas compositivas nacionales, ya sean folklóricas o nativas. El compositor Juan Imbroisi es nacido en Italia.

Síntesis del análisis de esta canción

Es una canción que, empleada para el acompañamiento de las tropas, se ha instalado en la escuela, lo que no hace más que ratificar la alianza entre el sistema educativo y el ejército, visibilizada en el disciplinamiento, organización y ritualización de las prácticas que se desarrollan durante los actos patrios escolares.

Culminando con la enfática repetición de “¡libertad!”, es rica en metáforas referidas a la libertad y en adjetivaciones que aluden al destino de grandeza de la Argentina y a su símbolo sagrado. En cuanto a los enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo se priorizan: “la autodeterminación de los pueblos”, “la lucha contra el imperialismo”, “la defensa de la soberanía nacional”, “la memoria de la acción heroica de los héroes”.

3.3.13. Saludo a la bandera argentina

Texto y música: Leopoldo Corretjer

Salve Argentina bandera azul y blanca
jirón del cielo en donde impera el sol.
Tú la más noble la más gloriosa y santa
el firmamento su color te dio.

Yo te saludo bandera de mi patria,
sublime enseña de libertad y honor,
jurando amarte como así defenderte
mientras palpita mi corazón.

En la tapa de la partitura oficial de la obra se lee:³³

Saludo a la Bandera Argentina
Canto nacional
Corregido, armonizado y transcripto por su autor Leopoldo Corretjer
Propiedad Casa Lottermoser S.R.L
3ª edición

En el interior de la tapa se lee la resolución del Consejo Nacional de Educación firmada por José M. Ramos Mejía y Alberto J. Martínez, sin fecha:

El Consejo Nacional de Educación resuelve:

Art.1º- Adóptase para ser cantado en las escuelas el "Saludo a la bandera" del Inspector Técnico de Música Don Leopoldo Corretjer.

Art. 2º La inspección técnica tomará las medidas necesarias para el cumplimiento de esta resolución.

Art.3º- Comuníquese, etc.

José María Ramos Mejía
Alberto Julián Martínez

³³ Fuente: partitura de "Saludo a la bandera argentina", Buenos Aires; Lottermoser; 7-6-48.

Análisis de contenido del texto literario de “Saludo a la bandera argentina”

Enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo	Dimensiones de análisis de la canción		Unidades textuales
	Recursos literarios	Contenido acerca de:	Unidades textuales
El amor a la patria		la patria	Yo te saludo bandera de mi patria, sublime enseña de libertad y honor (...)
La justicia social		la igualdad	No presenta
El pueblo nacional, social y cristiano		el pueblo	No presenta
La familia como célula social		la familia	No presenta
Los valores cristianos		Dios	No presenta
El trabajo como derecho y como deber		el trabajo	No presenta
La integración de Argentina a la identidad regional		ecos en otros pueblos	No presenta
La autodeterminación de los pueblos		la libertad	Yo te saludo bandera de mi patria, sublime enseña de libertad y honor(...)
La lucha contra el imperialismo		la gloria	No presenta

La defensa de la soberanía nacional		el triunfo	No presenta
La memoria de la acción heroica de los próceres		el heroísmo	No presenta
	Expresiones de fidelidad a la bandera	Expresiones de fidelidad	(...) jurando amarte como así defenderte mientras palpita mi (fiel) corazón.
	Repeticiones acerca de:	el color de la bandera fidelidad a la bandera	(...) el firmamento su color te dio.(tres veces) mientras palpita mi (fiel) corazón.(dos veces)
	Imágenes sonoras acerca de:	No presenta	No presenta
	Metáforas acerca de:	los colores la fidelidad a la bandera	(...) jirón del cielo en donde impera el sol. (...) el firmamento su color te dio. (...) mientras palpita mi corazón.
	Adjetivaciones relacionadas con la bandera acerca de:	los colores símbolo de una gran Nación	azul y blanca jirón del cielo la más noble la más gloriosa y santa sublime enseña
	El lugar de la enunciación	El enunciante en los dos primeros versos se expresa a través de una frase exclamativa. Posteriormente se dirige a la bandera en 2ª persona del singular.	Salve argentina, bandera azul y blanca (...). "Tú la más noble (...)" continuando así hasta el final.

Observaciones surgidas de este análisis

En cuanto a los contenidos

El análisis realizado ha mostrado que esta canción no presenta expresiones acerca de: la igualdad, el pueblo, la familia, Dios, el trabajo, ecos en otros pueblos, el triunfo, el heroísmo, así como tampoco se observan imágenes sonoras.

Se han encontrado contenidos coincidentes con los enunciados que hacen a la construcción de la identidad nacional para el proyecto peronista que se visibilizan en diversas unidades textuales, no obstante su incorporación al cancionero escolar hacia principios del siglo XX.

El enunciado “el amor a la patria” se materializa en los versos “Yo te saludo bandera de mi patria, sublime enseña de libertad y honor (...)” cuyo contenido se refiere a “la patria”.

El enunciado “la autodeterminación de los pueblos” se visibiliza en “el contenido acerca de “la libertad” que entrañan los versos: “Yo te saludo bandera de mi patria, sublime enseña de libertad y honor (...)”.

El texto resalta las “expresiones de fidelidad” a la bandera cuando expresa “(...) jurando amarte como así defenderte mientras palpita mi (fiel) corazón”, que, además, se repite dos veces. Ese juramento es proyección del “deber” de los argentinos que se instala con motivo de la “educación patriótica” de principios de siglo XX y que hereda el peronismo, por lo que de ahí en más la fidelidad a la bandera se proyecta a la fidelidad a la “Nueva Nación Argentina” de Perón.

En cuanto a los recursos literarios

Se observa que entre las expresiones repetidas se han encontrado: “(...) el firmamento su color te dio” (tres veces) y “mientras palpita mi (fiel) corazón” (dos veces). No en vano se repiten estos versos. En el primero se refuerza la idea de la procedencia sublime de la enseña nacional, el firmamento, que remite a la divinidad y en el segundo, la fidelidad e incondicionalidad que le deben los argentinos a la Nación y en consecuencia al emblema que la representa.

En el texto analizado se destaca la presencia de metáforas alusivas a la bandera “(...) jirón del cielo en donde impera el sol”, “(...) el firmamento su color te dio” y “(...) mientras palpita mi corazón”. En las dos primeras puede observarse la procedencia de la bandera desde el mundo celestial, por lo que se la considera “jirón del cielo” habiendo obtenido sus colores desde “el firmamento”. En la tercera, el juramento de fidelidad alcanza hasta la muerte: hasta que “palpita mi corazón”.



El lugar de la enunciación pasa por dos dimensiones. El enunciante en los dos primeros versos se expresa a través de una frase exclamativa: “Salve argentina, bandera azul y blanca (...)”. De ahí en más se dirige a la bandera en 2ª persona: “Tú

la más noble (...)” continuando así hasta el final. Una vez declarada la grandeza del símbolo se produce una interpelación más íntima con un cierto aire de familiaridad con la bandera compartido con los niños argentinos.

Las expresiones y la abundante adjetivación, hacen del “Saludo a la bandera argentina” un canto de amor y la fidelidad a la patria. Es tal la magnitud de esta enseña azul y blanca-símbolo sin duda de esta honrosa Nación- que no hay nada más puro que el firmamento para darle su color, por lo que se transforma en jirón del cielo. Los versos insisten en su nobleza y gloria: “la más noble”, “la más gloriosa y santa”. Es tal el fiel fervor de quien la canta, que llegará a defenderla hasta el último aliento, como dice el texto “mientras palpita mi fiel corazón”.

Este aspecto, dentro de la etapa estudiada, se puede considerar como el eco de las palabras de Perón: “fui llamado por el pueblo en una hora grave de la historia del mundo, para que levantara y mantuviera en alto la bandera de la justicia social, de la recuperación nacional y de la soberanía junto a la enseña bendita de la Patria (...) (Perón, Juan Domingo en Sigal, Silvia y Verón, Eliseo; 2003:42)



Análisis de contenido del contexto musical de “Saludo a la bandera argentina”

Dimensiones de análisis	Registro en la partitura
Notaciones interpretativas	<p>Tempo/ carácter: <i>majestuoso</i> (registrado al comienzo de la partitura)</p> <p>El acompañamiento instrumental en la primera estrofa del verso “jirón del cielo (...)” está indicado <i>pesante</i>.</p> <p>En la repetición de “el firmamento su color te dio” se indica <i>poco rallentando</i> para la primera vez y <i>celeste</i> en la segunda sobre las notas más agudas de la tesitura</p> <p>Dinámica: no lleva ninguna indicación de dinámica sobre la voz cantada.</p> <p>Inicia la introducción instrumental con la indicación <i>forte</i> en el primer compás y en el segundo un pequeño regulador hacia el <i>piano</i> con el que concluye la introducción. El canto se inicia acompañado de un <i>fortissimo</i> en la parte instrumental.</p> <p>La segunda y tercera repetición de “el firmamento su color te dio” llevan la indicación <i>piano</i>.</p>
Organización rítmica	<p>Compás :2/4</p> <p>Valores rítmicos predominantes:  y </p>
Organización melódico-armónica	<p>Registro de la voz cantada: De un la bemol -1 a re bemol 2</p> <p>Tonalidad: Re bemol Mayor.</p> <p>Modulaciones: no presenta</p>
Organización formal	<p>Se observa una introducción instrumental de 4 compases a la que le sigue la primera estrofa.</p> <p>La segunda estrofa se inicia a continuación de la primera con igual música sin mediar ninguna parte instrumental pero en la que una semífrase vocal actúa como puente o interludio vocal entre ambas: “el firmamento su color te dio” (tres veces).</p> <p>La segunda estrofa, en la que concluye la canción, presenta una pequeña coda de cuatro compases en la que se despliegan los sonidos del APM.</p>

Observaciones surgidas de este análisis

El análisis de contenido de la música permite observar un *tempo* que le da el carácter majestuoso propio de un “canto nacional” como lo expresa el subtítulo en la partitura.

Se ha observado en líneas generales una intensidad entre *forte* y *fortísimo* con que acompaña al canto la parte instrumental, contrastando con las indicaciones *piano* en algunos fragmentos señalados en el cuadro.

Transcurre en un compás de 2/4 sobre valores de duración como  y  que le dan un tempo tranquilo.

La voz cantada transcurre en una tesitura demasiado amplia para la edad de los escolares: De un la bemol -1 a re bemol 2, extendiéndose en forma excesiva tanto en el registro más grave como en el más agudo.

Transcurre sin cambios de tonalidad: en Re bemol Mayor sin presentar modulaciones.

La estructura formal es sencilla. Después de una breve introducción instrumental de 4 compases le sigue la primera estrofa. La segunda estrofa se inicia a continuación de la primera con igual música. Entre una y otra no media ningún fragmento instrumental pero presenta la particularidad de que incluye una semifrase vocal que actúa como puente o interludio vocal entre ambas: “el firmamento su color te dio” y que se canta tres veces.

La segunda estrofa, en la que concluye la canción, presenta una pequeña coda de cuatro compases en la que se despliegan los sonidos del APM.

En el inicio de la obra, la indicación de *tempo*/carácter “majestuoso” imprime a la canción la impronta de “canto nacional” como lo expresa el subtítulo en la partitura realzando la intencionalidad de favorecer la conducta patriótica en los escolares.

Los contrastes del acompañamiento entre el *forte/fortísimo* y *piano* dan el carácter enérgico y a la vez solemne de un saludo patrio.

La tonalidad de Re bemol Mayor resulta cómoda para ser interpretada por las bandas militares, tal como se ha señalado en varias de las canciones estudiadas, por lo que se reitera la significativa presencia militar en la escuela primaria.

La triple repetición del verso “el firmamento su color te dio” no es casual: refuerza el origen celestial de la bandera nacional estableciendo una tensión en la dominante que se resolverá más adelante, en el último verso de la estrofa final de la canción en la que expresa “mientras palpita mi corazón”. La primera vez que se canta este verso, llega a la tónica que resuelve la tensión por un descenso en la melodía. En la segunda, produce la resolución reiterada, a través de una secuencia melódica ascendente, acompañada por el piano en un *crescendo* que llega a un *fortissimo* otorgándole un aire enfervorizado, lo que resulta un recurso adecuado, dado que el texto expresa un juramento de fidelidad hasta la muerte.

En cuanto a todas las categorías analizadas, la obra responde a las formas compositivas occidentales europeas. No presenta ningún elemento que pueda asimilarse a las formas compositivas nacionales, ya sean folklóricas o nativas. El compositor de esta canción, Leopoldo Corretjer, era nacido en Italia.

Algunos comentarios en relación a esta canción

Estos versos de fidelidad a la bandera expresados en el juramento que expresa la canción están en consonancia con el juramento a la bandera que los alumnos de 4º grado realizan en las escuelas primarias el día 20 de junio desde 1909. Conforme con la resolución de ese año, el texto de la promesa era pronunciado por el director de la escuela; al concluir los niños extendían su mano y formulaban el juramento.

Alumnos: la Bandera blanca y celeste-Dios sea loado-no ha sido jamás atada al carro triunfal de ningún vencedor de la tierra.

Alumnos: esa bandera gloriosa representa la patria de los argentinos. ¿Prometéis rendirle vuestro más sincero y respetuoso homenaje: quererla con amor intenso y formarle desde la autora de la vida un culto fervoroso e imborrable en vuestros corazones; preparaos desde la escuela para practicar a su tiempo con toda pureza y honestidad las nobles virtudes inherentes a la ciudadanía; estudiar con empeño la historia de nuestro país y la de sus grandes benefactores a fin de seguir sus huellas luminosas y a fin también de honrar la Bandera y de que no se amortigüe jamás en vuestras almas el delicado y generoso sentimiento de amor a la Patria?. En una palabra ¿prometéis hacer todo lo que esté en la medida de vuestras fuerzas para que la bandera argentina flamee por siempre sobre nuestras murallas y fortalezas, a lo alto de los mástiles de nuestras naves y a la cabeza de nuestras legiones y para que en honor sea su aliento, la gloria su aureola, la justicia su empresa?

En un principio, este texto estaba conformado por el primero y último párrafos: "La Bandera blanca y celeste (...)" y " (...) flamee por siempre (...)", que fueran extraídos del discurso que pronunciara Domingo Faustino Sarmiento siendo Presidente de la República, en la ciudad de Buenos Aires, el 24 de septiembre de 1873. Éstos fueron seleccionados por el Consejo Nacional de Educación el 11 de febrero de 1909, siendo presidente del mismo José María Ramos Mejía. Más tarde, en el mismo año, la fórmula se modificó agregándosele, el segundo y tercer párrafos que dicen: "Esa bandera gloriosa (...)" y "¿Prometéis rendirle (...)".³⁴

³⁴ Información extraída de www.mendoza.edu.ar/efemerides/bandera visitada el 16 de enero de 2010.

Síntesis del análisis de esta canción

El contraste entre el *forte* y el *piano* en el desarrollo de la dinámica instrumental de la canción no es en vano: aporta el carácter enérgico y a la vez solemne de un saludo patrio.

Desde el inicio se percibe el temperamento majestuoso que imprime a la canción la impronta de “canto nacional” como lo expresa el subtítulo en la partitura, realzando la intencionalidad de favorecer la conducta patriótica en los escolares.

Desde el comienzo del primer verso: “¡Salve argentina!” ya se instala la particularidad de esta canción que se expresa en su propio título.

Las referencias a sus colores celestiales que fundamentan su santidad, son cimiento del juramento del enunciante de rendirle fidelidad hasta la muerte. En consecuencia, todo el mundo de circunstancias y todo lo que transcurra desde el momento de la promesa no interferirá en el cumplimiento de lo prometido. El niño, cantando a voz en cuello, asegura que su amor patriótico seguirá incólume con el mismo fervor que hoy. Se quiere con el alma, con la vida, con el corazón. Se quiere hasta morir. Se quiere para siempre. Así se dispone anticipadamente del futuro. Mezcla de una extraña libertad sobre sí mismo y de responsabilidad por el cumplimiento de la promesa, de la posibilidad de disponer de sus actos futuros y de estar obligado a la patria y a los próceres que la gestaron.

Una vez declarada la grandeza de la bandera se inicia con ella un diálogo que la acerca a quien canta, adquiriendo un cierto aire de familiaridad que comparte con los niños argentinos.

En cuanto a los enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo se prioriza “el amor a la patria”, que es el eje sobre el que se despliegan los versos de la canción.

3.3.14. ¡Viva la patria!

Texto: Rafael Obligado- Música: Leopoldo Corretger

Dulce patria de mayo y de julio, dulce patria si allá en Tucumán nuestro sol descendió de los cielos a incrustarse en tu enseña triunfal.	a tus hijos virtudes y bríos y a los pueblos ejemplos de paz.
Si en el día de Salta, Belgrano ante el mundo en sus brazos te alzó; si a través de los Andes, en triunfo, San Martín te llevó al Ecuador,	¡Alcemos nuestra bandera azul y blanca, llena de sol; bajo sus pliegues santos palpite joven el corazón!
Fue por dar a los hombres del mundo, en América libre un hogar,	Es ella nuestra gloria, Y está en sus franjas, yo sé que sí, el alma de Belgrano y el sable eterno de San Martín.

En la tapa de la partitura oficial de la obra se lee³⁵:

Dr. Don José Ma. Ramos Mejía
¡Viva la patria!
Marcha escolar
Letra del Doctor Don Rafael Obligado
Ampliada, armonizada y transcrita para voces infantiles por Leopoldo Corretjer
Introducida en las Escuelas de la Capital por orden del Sr. Presidente del Consejo Nal. De
Educación
Dr. Don José Ma. Ramos Mejía
Únicos editores: Romero & Fernández

En el interior de la tapa se lee:

Nota I. Esta marcha es obligatoria en todas las escuelas dependientes del Consejo Nacional de Educación.
II. Una vez una vez sabida, se exigirá se cante marchando rítmicamente.
III. El profesor observará, fielmente, el tiempo indicado por el metrónomo, así como también la articulación de las palabras que comprende la poesía.

³⁵ Fuente: Partitura ¡Viva la patria!; Romero y Fernández; Buenos Aires; sin fecha.

Análisis de contenido del texto literario de “¡Viva la patria! ”

Enunciados que definen la identidad nacional para el peronismo	Dimensiones de análisis de la canción		Unidades textuales
	Recursos literarios	Contenido acerca de:	Unidades textuales
El amor a la patria		la patria	Dulce patria de mayo y de julio, dulce patria que allá en Tucumán nuestro sol descendió de los cielos a incrustarse en tu enseña triunfal.
La justicia social		la igualdad	No presenta
El pueblo nacional, social y cristiano		el pueblo	(...) a tus hijos virtudes y bríos y a los pueblos ejemplos de paz.
La familia como célula social		la familia	No presenta
Los valores cristianos		Dios	No presenta
El trabajo como derecho y como deber		el trabajo	No presenta
La integración de Argentina a la identidad regional		ecos en otros pueblos	Fue por dar a los hombres del mundo, en América libre un hogar, a tus hijos virtudes y bríos y a los pueblos ejemplos de paz.
La autodeterminación de los pueblos		la libertad	Fue por dar a los hombres del mundo, en América libre un hogar (...)

La lucha contra el imperialismo		la gloria	<p>Si en el día de Salta, Belgrano ante el mundo en sus brazos te alzó; si a través de los Andes, en triunfo, San Martín te llevó al Ecuador</p> <p>Es ella nuestra gloria, y está en sus franjas, yo sé que sí, el alma de Belgrano y el sable eterno de San Martín.</p>
La defensa de la soberanía nacional		el triunfo	<p>Si en el día de Salta, Belgrano ante el mundo en sus brazos te alzó; si a través de los Andes, en triunfo, San Martín te llevó al Ecuador (...)</p>
La memoria de la acción heroica de los próceres		el heroísmo	<p>(...) y está en sus franjas, yo sé que sí, el alma de Belgrano y el sable eterno de San Martín.</p>
	Expresiones de fidelidad a la bandera	Expresiones de fidelidad	<p>¡Alcemos nuestra bandera azul y blanca, llena de sol; bajo sus pliegues santos palpita joven el corazón!</p>
	Repeticiones acerca de:	la patria	Dulce patria (cuatro veces)
	Imágenes sonoras acerca de:	No presenta	No presenta
	Metáforas acerca de:	el símbolo sagrado	<p>nuestro sol descendió de los cielos a incrustarse en tu enseña triunfal.</p> <p>(...) bajo sus pliegues santos(...) palpita joven el corazón!</p>

		<p>ecos en otros pueblos</p> <p>el símbolo de heroísmo</p>	<p>(...) Belgrano ante el mundo en sus brazos te alzó(...)</p> <p>Fue por dar a los hombres del mundo, en América libre un hogar (...)</p> <p>(...) está en sus franjas, yo sé que sí, el alma de Belgrano y el sable eterno de San Martín.</p>
	Adjetivaciones relacionadas con la bandera acerca de:	<p>los colores de la bandera</p> <p>el símbolo sagrado</p>	<p>bandera azul y blanca enseña triunfal pliegues santos</p>
	El lugar de la enunciación	<p>El enunciador interpela a la patria en 3ª persona del singular a la que le dirige su mensaje.</p> <p>Posteriormente el enunciador interpela a un destinatario desde un imperativo en 1ª persona del plural: "alcemos".</p> <p>Culmina con una referencia en 3ª persona referida a la bandera.</p>	<p>Dulce patria de mayo y de julio, dulce patria si allá en Tucumán</p> <p>¡Alcemos nuestra bandera azul y blanca(...) (...) bajo sus pliegues santos(...)</p> <p>Es ella nuestra gloria, Y está en sus franjas, yo sé que sí,</p>

Observaciones surgidas de este análisis

En cuanto a los contenidos

El análisis realizado ha mostrado que esta canción no presenta expresiones acerca de: la igualdad, la familia, Dios, ni el trabajo, así como tampoco se observan imágenes sonoras.

Se han encontrado contenidos coincidentes con los enunciados que hacen a la construcción de la identidad nacional para el proyecto peronista que se visibilizan en diversas unidades textuales, no obstante su incorporación al cancionero escolar hacia principios del siglo XX.

Dentro de la misma temática de otras canciones patrias acerca del amor a la patria, “Viva la Patria” es una canción que hace alusión a los orígenes de la “dulce patria” remontándose a Mayo y a Julio “allá en Tucumán”. Pero sus versos en su gran mayoría están dedicados a loar a la bandera como enseña triunfal enumerando las oportunidades en las que fue llevada por Belgrano y San Martín como muestra ejemplar de paz y libertad a quienes lleva en su seno por sus acciones imborrables.

El enunciado “el amor a la patria” se visibiliza en los dos primeros versos: “Dulce patria de mayo y de julio, dulce patria que allá en Tucumán nuestro sol descendió de los cielos a incrustarse en tu enseña triunfal”. Vale destacar que el título de la canción se refiere a la patria pero su contenido, a excepción de estos dos versos, se refiere a la bandera en tanto es símbolo de esa “dulce patria”. La expresión “dulce”, que suena ciertamente almibarada, deja entrever esa patria neutra, ahistórica, bondadosa, que formó parte del imaginario escolar durante la primera mitad del siglo XX. No es casual, entonces, que la expresión “dulce patria” se repita cuatro veces en los dos primeros versos de la canción.

El enunciado “el pueblo nacional, social y cristiano” se materializa en el contenido acerca “del pueblo” que aparece en los versos: “a tus hijos virtudes y bríos y a los pueblos ejemplos de paz”.

El enunciado “la integración de Argentina a la identidad regional” se manifiesta en el contenido acerca de “ecos en otros pueblos” que se encontró en los versos: “Fue por dar a los hombres del mundo, en América libre un hogar (...)”.

El enunciado “la autodeterminación de los pueblos” se observa en el contenido acerca de “la libertad” que se objetiva en los versos: “Fue por dar a los hombres del mundo, en América libre un hogar (...)”.

La “lucha contra el imperialismo”, que se concreta en el contenido acerca de “la gloria”, se visibiliza en los versos: Si en el día de Salta, Belgrano ante el mundo en sus brazos te alzó; si a través de los Andes, en triunfo, San Martín te llevó al Ecuador.” Es

ella nuestra gloria, y está en sus franjas, yo sé que sí, el alma de Belgrano y el sable eterno de San Martín.”

El enunciado “la defensa de la soberanía nacional” se visibiliza en el contenido acerca del triunfo” que aparece en el texto: “Si en el día de Salta, Belgrano ante el mundo en sus brazos te alzó; si a través de los Andes, en triunfo, San Martín te llevó al Ecuador (...)”

El enunciado “memoria de la acción heroica de los próceres” se manifiesta en el contenido acerca “del heroísmo” que se observa en los versos: “Es ella nuestra gloria, y está en sus franjas, yo sé que sí, el alma de Belgrano y el sable eterno de San Martín.”

También aparecen “expresiones de fidelidad a la bandera” en los textos: “¡Alcemos nuestra bandera azul y blanca, llena de sol; bajo sus pliegues santos palpita joven el corazón!”

En cuanto a los recursos literarios


El texto comienza con una repetición metafórica de fuerte adjetivación: “dulce patria”,

para continuar abundando en adjetivaciones a la bandera tales como: bandera azul y blanca, enseña triunfal, libre un hogar, pliegues santos, joven el corazón.

Se observan metáforas referidas también a la bandera: “nuestro sol descendió de los cielos a incrustarse en tu enseña triunfal”, “(...) Belgrano ante el mundo en sus brazos te alzó (...)”, “Fue por dar a los hombres del mundo, en América libre un hogar (...)”, “(...) bajo sus pliegues santos palpita joven el corazón!”, “(...) está en sus franjas, yo sé que sí, el alma de Belgrano y el sable eterno de San Martín”.

En cuanto al lugar de la enunciación se observa que el enunciante interpela a la patria en segunda persona del singular a la que le dirige su mensaje. Luego en la 4ª estrofa el enunciante interpela a un destinatario en primera persona del plural desde el imperativo “alcemos nuestra bandera (...)”.

Análisis del contexto musical de “¡Viva la patria!”

Dimensiones de análisis	Registro en la partitura
Notaciones interpretativas	<p><i>Tempo/ carácter: Marcial.</i></p> <p>Se observa la indicación <i>rallentando</i> sobre el cierre de la primera estrofa en que da comienzo a la segunda sección con el cambio de tonalidad. En esa estrofa hay indicaciones de <i>pesante</i> y <i>marcato</i> así como algunas acentuaciones de acentuación en el acompañamiento instrumental.</p> <p>Dinámica: Se inicia el canto sin introducción instrumental con la indicación <i>fortissimo</i>. Después de indicar en el verso “a incrustarse en tu enseña triunfal” se inicia en <i>mezzoforte</i> con un <i>crescendo</i> hasta “Si en el día de Salta (...)” en que indica <i>fortissimo</i>. En el verso “a tus hijos virtudes y bríos (...)” se mantiene con <i>piano</i> hasta que empieza la segunda estrofa: Alcemos su bandera (...) que está indicado con <i>fortissimo</i> hasta el final.</p>
Organización rítmica	<p>Compás :6/8</p> <p>Valores rítmicos predominantes: </p>
Organización melódico-armónica	<p>Registro de la voz cantada: De la 1 a re 2</p> <p>Tonalidad: Fa Mayor.</p> <p>Modulaciones: en la segunda parte modula a Si bemol Mayor (4º grado de la tonalidad original)</p>
Organización formal	<p>No presenta introducción instrumental sino que comienza directamente con la primera estrofa.</p> <p>Presenta dos secciones. La primera de carácter marcial que está compuesta de una estrofa. La segunda sección es más <i>cantabile</i> que la primera (aunque no lo indique) y consta de una estrofa.</p>

Observaciones surgidas de este análisis

En cuanto al *tempo* / carácter *Marcial*, esta obra responde a su subtítulo: *Marcha escolar*. En cuanto al compás de 6/8 si bien no es el compás que se emplea habitualmente en las marchas, igualmente no se aleja del carácter marcial. También contribuyen a dicho efecto los valores de duración más reiterados.

Tiene pocas indicaciones de dinámica en las que se observa que prima el *fortissimo* salvo algunos *mezzoforte* que culminan en *crescendo*.

No presenta introducción instrumental sino que comienza directamente con la primera estrofa.

Posee dos estrofas en las que presentan una diferencia en cuanto al carácter, que si bien no está indicado en la partitura, la segunda asume un modo más *cantabile*. En la misma estrofa hay indicaciones de *pesante* y *marcato* así como algunas indicaciones de acentuación en el acompañamiento instrumental.

El *rallentando* sobre el cierre de la primera estrofa da comienzo a la 2ª sección con el cambio de tonalidad, modulando a un intervalo de 4ª respecto a la tonalidad original.

El registro de la voz cantada no es el más adecuado para las voces infantiles, extendiéndose hacia el registro agudo y al grave más allá de las posibilidades de los niños en edad escolar. Compuesta en la tonalidad de Fa Mayor, presenta en la segunda sección una modulación hacia un intervalo de 4ª pasando a Si bemol Mayor. Llama la atención encontrar un subtítulo en la partitura: *Marcha escolar*. Sin embargo coincide con la presencia militar en la escuela y el carácter militarizado de los rituales de las fiestas patrias que se evidencia en la formación en escuadras, el paso firme, la toma de distancia, las hileras por altura y el silencio. El compás de 6/8 en que está compuesta, los valores de duración, la dinámica en la que prepondera el fortísimo contribuyen a su carácter marcial.

No presenta introducción instrumental sino que comienza directamente con la primera estrofa, lo que hace pensar que la música es simplemente un medio para hacer llegar el mensaje de quien fuera el poeta autor de sus versos: Rafael Obligado.

Cuenta con dos estrofas que presentan una diferencia en cuanto al carácter, que si bien no está indicado en la partitura, la segunda asume un modo más *cantabile*. Esta modificación de carácter es habitual en algunas marchas a la vez que la modulación al 4º grado, tal como se observa en otras canciones del repertorio patrio, por ejemplo en “San Lorenzo”, la “Marcha del reservista” o “La bandera”.

El *rallentando* sobre el cierre de la primera estrofa que da comienzo a la segunda sección y en donde cambia de tonalidad, no está en vano: anuncia algo nuevo a través del cambio del carácter *marcial* al *cantabile*. Además, coincide con el cambio en el lugar de la enunciación: el enunciante que hasta el momento venía interpelando a la bandera desde la segunda persona del singular: “si en el día de Salta Belgrano ante el mundo en sus brazos te alzó (...)”, interrumpe el modo, para hacerlo desde la primera persona del plural a través del imperativo “alcemos nuestra bandera (...)”.

En cuanto a todas las categorías analizadas, la obra responde a las formas compositivas occidentales europeas. No presenta ningún elemento que pueda asimilarse a las formas compositivas nacionales, ya sean folklóricas o nativas. Quien fuera su arreglador, Leopoldo Corretjer era nacido en España.

Síntesis del análisis de esta canción

Por sus connotaciones rítmicas, el carácter y la dinámica preponderante, esta canción cumple con su subtítulo: “marcha escolar”. El tratamiento musical es sencillo, lo que hace pensar que la música es simplemente un medio para hacer llegar el

mensaje de que entrañan sus versos. Abundante en adjetivaciones descriptivas acerca de la bandera y en metáforas que evocan a los héroes nacionales, sus versos no eluden la mención a los héroes y a los hechos históricos, símbolo de la nacionalidad.

3.3.15. Síntesis del análisis de contenido del cancionero

Del análisis del texto

Los contenidos de las unidades textuales y los recursos literarios empleados en su configuración son resignificados durante el peronismo.

“El amor a la patria” se transforma en el amor a la patria peronista sobrevolando la idea de que quien es patriota es peronista, siendo esta doctrina el elemento de cohesión bajo el que se cobijará la unidad nacional. De este modo el colectivo “argentinos” se suelda con el colectivo “peronistas”.

En estos versos “la justicia social” se reencarna en la idea de igualdad dentro del proceso de adquisición de derechos sociales. Están presentes los valores cristianos y la familia, así como el trabajo como derecho y como deber para el descamisado, que ha adquirido su condición plena de ciudadano. El trabajo, el hogar y la escuela son los moldeadores de los hábitos y costumbres para forjar la nueva identidad nacional.

Otros enunciados del peronismo, como “la integración de Argentina a la unidad regional” y “la lucha contra el imperialismo”, también están resignificados a través de la óptica peronista rescatando los sentimientos independencistas que entrañan sus versos.

En este marco, “la defensa de la soberanía nacional” y el heroísmo de sus hombres, pilares de la discursividad peronista, trastocan su sentido primigenio en un nuevo héroe nacional defensor de la patria: el general Perón, entrando también él al panteón de los héroes militares nacionales, por lo que se puede considerar que la ecuación soldado-niño-trabajador está presente en el cancionero a través de la acción enunciativa.

El entramado enunciativo del cancionero trastoca el lugar del destinatario, en enunciador. A veces desde la 3ª persona, como un “enunciador abstracto” se posiciona a través de la función cognitiva aportando información valiéndose de la descripción de situaciones históricas, actos heroicos o episodios de combate. También apunta a la función persuasiva, que en su acción didáctica intenta convencer e inculcar valores y creencias gestadas en un determinado contexto histórico interpelando al destinatario a través del imperativo.

En otras, apelando a la emoción se lo oye como un “enunciador intimista” que dialoga con el interpelado en una relación yo-tú; a veces ese “tú” es el propio prócer o la bandera nacional.

Forma parte de este entramado discursivo el “enunciador nosotros heroico” asumido desde la 1ª persona del plural como resultado de la épica militarista que el sistema educativo del período estudiado bien se encargó de alentar.

En otras asume como un “enunciador maravillado” o como un “enunciador admirador”, desde la propia voz de los escolares en consonancia con la acción de adoctrinamiento ejercida por el peronismo. Es el niño, el único privilegiado, el que hace oír su voz de fidelidad a la patria y por extensión a la patria peronista y especialmente en las canciones a la bandera asoma un niño fiel que, como un “enunciador mártir” asume la forma suprema de patriotismo.

Del análisis de la música

En el cancionero patrio predominan marchas e himnos.

- En cuanto a las marchas:
 - El repertorio está integrado en su mitad por marchas militares.
 - En algunos casos lo explicita el título, en otros la indicación de tempo/carácter.
 - El compás que predomina, es el que favorece los desplazamientos de las escuadras.
 - Las tonalidades con bemoles en que están compuestas casi todas, son las más adecuadas para la ejecución de las bandas militares.
 - El modo mayor, salvo una excepción, también contribuye a su carácter épico.
 - En algunas de ellas la organización formal coincide con el género “marcha”.
- En cuanto a los himnos:
 - Se ha observado en todos la indicación “majestuoso”.
 - Todos comparten las tonalidades con bemoles, cómodas para ser ejecutadas por las bandas militares.
 - Todos están compuestos en compás binario lo que los hace aptos para el paso gallardo acorde con la solemnidad del ritual patrio.

La superficialidad material de los enunciados se observa en: el *tempo*/carácter (la rítmica marcialidad de sus canciones y la solemnidad de los himnos), la organización melódico-armónica (el brío otorgado por la tonalidad, el modo mayor y la brillantez del timbre de los bronce para los que están compuestas), y la forma de muchas de ellas (marchas). Estos elementos contribuyen a la construcción de una historia oficializada escrita por el heroísmo de las acciones militares que gestaron la majestuosa Nación y que propiciaron la impronta militar de la escuela.

Por lo expuesto vale considerar que se han encontrado correspondencias entre los enunciados para la construcción de la identidad nacional del proyecto peronista y la música del cancionero patrio estudiado.

Finalmente, se considera que el repertorio escolar, en su mayoría heredado de décadas previas al peronismo, mantiene su continuidad en dicho período dado que, lejos de contrariar los principios de la identidad nacional del proyecto peronista, lo reafirma, resignificándolo. La marcialidad de su música y la solemnidad de los himnos así como la poética de sus textos, ayudan a la construcción de una historia escrita por el heroísmo de las acciones militares que gestaron la majestuosa Nación, revivida ahora como la Argentina “económicamente libre, socialmente justa y políticamente soberana”.

Capítulo 4

Los actos patrios escolares: su significación

Introducción

Cómo se trabajó en este capítulo

El recorrido entre la empiria y la teoría en este capítulo se basó fundamentalmente en el entrecruzamiento entre los aportes teóricos de los autores señalados y las conclusiones como resultado de las entrevistas que se llevaron a cabo.

Vale señalar que las interrogadas fueron maestras y profesoras de música que se habían desempeñado en el período 1946-1955 en la ciudad de Buenos Aires y en la Provincia de Buenos Aires en escuelas oficiales en el nivel primario. Resultó algo difícil su realización porque quedan pocas personas con esas condiciones y que además puedan mantener una charla con lucidez. Todas las entrevistadas manifestaron una actitud favorable a la charla, excelente disposición y un fuerte deseo de aportar datos y comentar sus experiencias. Siempre se desarrollaron en el marco de una conversación, con excelente recepción de las docentes quienes daban la información con muchísimo gusto, mostrando agradecimiento por haber sido convocadas. En general, salvo excepciones, se trató de personas comprometidas y satisfechas por su tarea docente.

Las vías de acceso que facilita la entrevista permitieron abordar las representaciones de los actores-maestras y profesoras de música-respecto a diversos aspectos que conciernen fundamentalmente a los actos patrios y al cancionero escolar. El material ha sido posteriormente trabajado a través del análisis de contenido tanto para el cancionero como para el contexto “actos patrios”.

Los datos aportados, aspectos informativos y afectivos sobre los que se construyen las representaciones de cada una, son elementos simbólicos que poseen fuerte significación en la vida profesional de las entrevistadas. La entrevista tomó la forma semidirigida en tanto presentaba una serie de preguntas establecidas de antemano, pero que dio lugar a lo que el investigador pudiera o debiera repreguntar, ya sea porque la entrevistada no había entendido la pregunta o bien porque se dispersaba en la respuesta.

Esta técnica, que permitió captar la perspectiva del sujeto, se basó en preguntas relacionadas con la organización y puesta de los actos patrios, el cancionero y el lugar de cada canción en el marco de los actos patrios. También se pudo acceder a aspectos valorativos que aportaron las entrevistadas respecto a la importancia de las celebraciones, la relación con las familias y el clima que se vivía en la escuela durante el peronismo, así como los posibles cambios que éste introdujera. En casi todos los

casos se evidenciaba la postura política de cada una: en algunos, en forma explícita y en otros, un poco más oculta.

A continuación se presenta la guía de preguntas de la entrevista realizada a las informantes docentes.

- 1) -¿Puede decirme algo respecto a los preparativos para los actos patrios escolares durante el período del gobierno peronista 1946-1955?
- 2)-¿Cómo era la presentación en cuanto a la prolijidad el día del acto?
- 3) -¿Asistían los familiares?
- 4) -¿Quiénes concurrían al acto además de los familiares?
- 5) -¿Ud. recuerda que hubiera algún cancionero obligatorio que se cantaba en los actos escolares?
- 6)-¿En las escuelas recibían algún instructivo emanado de la superioridad, por ejemplo del Ministerio de Educación para llevar a cabo los actos patrios?
- 7)-¿Cómo se organizaban los actos?
- 8)-¿De dónde sacaban los textos de las dramatizaciones?
- 9)-¿En las plazas desfilaban las escuelas?
- 10)-¿La llegada de Perón marcó un cambio en la organización y desarrollo de los actos?
- 11) -¿Y después de Perón hubo algún cambio?
- 12)- ¿Cómo era el clima entre los maestros durante la época peronista?

De las entrevistas realizadas se sintetizan las siguientes conclusiones respecto a los actos patrios escolares en el período estudiado:

- Eran objeto de muchos preparativos realizados con anticipación, en general con mucho entusiasmo compartido por los maestros y profesora de música cuando había.
- La presentación de los niños era muy cuidada; lucían prolijos e impecables incluso los más pobres. Para todos era día festivo. Había mucha contribución de las familias.
- Siempre había participación de los familiares: padres, madres, tíos, abuelos.
- En muchos casos acudían vecinos, comerciantes, algunos soldados, bandas de música del ejército y aeronáutica, el intendente municipal, el cura.
- La organización era fundamentalmente la misma en todas las escuelas: Izamiento de la bandera/Entrada de abanderados, Himno Nacional Argentino, discurso de un docente, actuaciones de los alumnos, canciones patrias.
- No había ningún Instructivo que llegara a las escuelas desde la superioridad.

- Los textos de las dramatizaciones tenían diverso origen: era muy habitual que los extrajeran de la revista "La obra" o bien los inventaran las mismas docentes. En torso-los menos- de alguna otra revista o libro.
- En las plazas céntricas desfilaban las escuelas. Iba una delegación de alumnos acompañados por sus maestros.
- Existía un cancionero patrio obligatorio que no se respetaba en su totalidad.
- Había canciones que se cantaban siempre: "Himno Nacional Argentino" y "Aurora" (para el izamiento de la bandera)
 "Himno a San Martín" y "San Lorenzo para las fechas alusivas a San Martín
 "Himno a Sarmiento para el día del Maestro
 Las canciones a la bandera y la "Marcha del reservista" se usaban para entrada o salida de los actos.
 "El canto al trabajo" no tenía un lugar definido.
 "Los muchachos peronistas" (que no era obligatoria) se cantaba algunas veces en algunas escuelas sin lugar definido. Solamente en una se tienen datos que se cantaba siempre después del Himno Nacional.
- La llegada de Perón no produjo cambios en la modalidad de los actos. Tampoco produjo cambios significativos en el repertorio patrio.
- El clima entre los maestros era bueno salvo algunos casos en que tenían resquemores por no adherir al peronismo; no obstante no hay noticias de que hubiera habido represalias.

4.1. La escuela como expresión de la Modernidad

Según Javier Sáenz Obregón (2007), el sujeto de la modernidad se formó en un dispositivo estético atendiendo a una realidad suprasensible que enmarca un sujeto-rebaño plausible de ser moldeado y tallado de acuerdo a los principios y valores universales. La escuela, formadora de hábitos ritualizados impone la naturalidad de la obediencia y el sacrificio que exigen el Estado, la familia, la Iglesia y la sociedad. La escolarización, imbuida de los ideales ascéticos cristianos que han resistido a todo tipo de cambio y alejada de la vida, genera la obediencia a una ley abstracta e impersonal.

La escuela, ideadora de la normalidad, construye subjetividades a través de experiencias por las que extrae las fuerzas individuales y colectivas de niños y adolescentes. Incorpora a su cotidianeidad formas prácticas de distintos ámbitos sociales: de los monasterios, del ejército, de la aristocracia y del cuerpo médico.

(...) la escuela no es cualquier lugar; constituye un campo de fuerzas, sedimentado históricamente, que conjuga las más sutiles y eficaces formas de poder/saber para la producción de formas prediseñadas, no para la creación de formas impensadas. (Sáenz Obregón, J.;2007: 81)

En consecuencia, el sistema educativo fue escolarizando la vida valiéndose de la repetición domesticada que, alejada de la improvisación y la incertidumbre, sin dejar lugar para lo inesperado o lo impensado. Creadora de las diversas formas constructoras de las subjetividades dispone cuerpos, tiempos y espacios a través de repeticiones rituales.

Una manera de acercarse a una imagen de la forma- escuela, como escenario productor de un tipo agobiantemente específico de forma-sujeto, de forma-sensibilidad, de forma-moral, de forma-verdad, de forma-lenguaje, de forma-disciplina, de forma-esperanza, es la de pensar aquellas otras formas posibles de lo humano contra las cuales batalló de manera explícita y, en buena medida derrotó. (Sáenz Obregón, J.;2007: 77)

Sin cambios y alejada de las fuerzas del movimiento de alumnos y maestros, domestica y fragmenta los tiempos, para poder cumplir con su ideal de detención del tiempo. Su estética binaria: normal-anormal, por ejemplo, en su constante juego dualista crea sujetos duales, eludiendo la totalidad.

Según Pablo Pineau (2007), la escuela, valiéndose de su ingenuidad, posee una función estetizante que homogeneiza los gustos de los destinatarios de su acción, universalizando un “sentido común” y el “buen gusto”. Las luchas de poder atraviesan

esta acción de legitimación por la que cada sector quiere imponer su propia cultura. La escuela oficializó la cultura de los sectores más poderosos a través de diversos dispositivos.

En términos educativos los lugares donde más claramente se llevó a cabo la contienda tuvieron que ver con el proceso de determinación curricular, con la imposición de las pautas de conducta “correctas”, con el disciplinamiento de los cuerpos y con la cultura material de las escuelas. (Pineau, P.; 2007:111)

Los actos patrios encajan en esta perspectiva: imponen pautas de conducta como el silencio, la formación en filas e hileras, la postura firme y la solemnidad; los cuerpos disciplinados en la higiene y la impecable preparación para la fecha patria; zapatos y guardapolvos lucen como nunca, mientras que peinados, cintas y moños decoran el pelo de las niñas.

Ah...venían pulcros, impecables, como día de fiesta...(E 2; Nélida)

-Venían radiantes a pesar de su pobreza, en muchos casos había algunos muy pobres y sin embargo la prolijidad era pareja en todos. -Ah!...!vos no sabés cómo se esforzaban!...los chicos en general venían limpios pero ese día parecían más relucientes. Los zapatitos (nada de zapatillas)... se los veía a algunos viejitos pero lustrados...el cabello recogido con cintas, los guardapolvos almidonados y las escarapelas que no faltaban en el pecho de cada uno...ahora es raro el que se acordó de ponérsela. (E 4; Lidia)

El proceso “civilizador” de la cultura occidental moderna, llega a su máxima expresión en el siglo XX, con la imposición de las formas burguesas, sustentadas en la “lógica estatal”, unificadora de un “gusto medio” y garante de derechos.

El peronismo, si bien propugna un nuevo modo de vida social superador de la exclusión, con fuertes miras hacia la justicia social y la visibilización de la clase trabajadora, en el ámbito escolar continúa sujeto al modelo positivista generado desde las elites tradicionales del poder. En este período, la Argentina responde al modelo de la Modernidad valiéndose principalmente de la escuela para concretar la acción civilizadora, a través de la normalización, sustentada en la inclusión por la homogeneización y abrazando las banderas positivistas, republicanas y burguesas. Imponiendo una cultura ilustrada, la escuela peronista -al igual que la de anteriores décadas- habilitó y legitimó desde el poder del Estado una pedagogía que modeló cuerpos de niños y adultos.

4.2. Los actos patrios escolares: una práctica que reorganiza la cotidianeidad

Siguiendo a Michel Foucault (Esther Díaz; 2005), vale señalar la implicancia entre saber y poder. Esta mutua relación tiene sus ecos en el sujeto que conoce, el objeto y las modalidades de conocimiento. Cuando se define el poder desde la represión, se transita por una visión muy pobre, limitándolo solamente a su aspecto jurídico, dejando de lado su faz productiva: el poder produce, permite y limita, facilita y dificulta, induce, obliga, suscita, incita o desvía; "(...) produce cosas, induce placer, forma saber, produce discursos". (Díaz, E.; 2005: 84).

El poder se ejerce, no se tiene, no es una propiedad o atributo de alguien; establece relaciones de fuerzas, no es privilegio de una clase social-lo que no implica negarle su existencia-, ejerce acciones sobre acciones; es productor de verdad y a través de él se conducen las acciones de los otros.

La tecnología del poder atraviesa los cuerpos y se ejerce sobre ellos. La tecnología del alma a manos de educadores y psicólogos no consigue camuflar su poder, dado que es uno de sus instrumentos. "En nombre del alma se 'pasa' por el cuerpo. En nombre del alma se marca el cuerpo." (Díaz, E.; 2005:104)

Actos patrios, lugar de disciplina y control penetrado por ese poder fragmentado que ahonda y se inmiscuye en la inocente apariencia del "amor a la patria". Se presentan sometidos a la multiplicidad de acciones abonadas desde el poder encarnado en las prácticas que les dan lugar, las que revelan: nueva distribución panóptica, nueva organización espacial, nueva distribución de los tiempos, fuerte organización secuencial, cuerpos controlados, disciplinados e higiénicos y efectos de amplio espectro.

4.2.1. Hacia una nueva distribución panóptica: La arquitectura escolar se solidariza con el modelo moderno para generar espacios que hagan posible el funcionamiento óptimo de la estrategia de poder: el control de todo lo que ocurre en el interior permitiendo hacer visibles a quienes estén dentro. La "escuela-edificio" es en sí un dispositivo para la vigilancia: la distribución de las aulas a intervalos regulares a través de un pasillo intercomunicador da lugar a que de una sola mirada todo pueda percibirse.

El panóptico es el aporte cómplice de la arquitectura a la vigilancia invisible de las individualidades: la permanente visibilidad expone al preso, al enfermo o al escolar a la sensación de saberse vigilado. El poder es visible - se ve el lugar desde el que alguien es espiado - pero es inverificable porque no sabe en qué momento se lo mira. No es necesario recurrir a la fuerza para ejercer el poder. El propio vigilado

responderá espontáneamente a las exigencias que le imprime el poder, siendo él mismo, internamente, quien reproduce por su cuenta la coerción.

La sociedad occidental, en su triple aspecto de vigilancia, control y corrección, encuentra su aliada en el modelo que le brinda la arquitectura que garantiza que un solo individuo pueda presenciar el espectáculo ofrecido por un gran número de personas. El panóptico permite seguir de cerca las singularidades, las aptitudes y las transformaciones que se producen en los individuos, juzgarlos y cambiar conductas. Es sencillo y a la vez económico. Unos pocos pueden ejercer el control sobre la multiplicidad.

(...) es un tipo de implantación de los cuerpos en el espacio, de distribución de los individuos unos en relación con los otros, de organización jerárquica, de disposición de los centros y de los canales de poder, de definición de sus instrumentos y de sus modos de intervención, que se puede utilizar en los hospitales, los talleres, las escuelas, las prisiones.
(Foucault, M.; 1999: 209)

Ahora bien, el panóptico escolar rompe parte de su rutina el día del acto patrio y cambia el “ver sin ser visto” por “todos ven que son vistos”. Ya el aula no es- por ese día- el lugar de acción, en el que se desarrollará la actividad habitual. Será sólo un lugar de paso, de control de que todo esté en orden para arribar al “verdadero lugar” de la celebración: el patio.

Ese día poco y nada acontece en las aulas. Previa a la realización del acto y como antesala, ése será solamente espacio de una “improvisada” reunión de los niños con sus maestros; los más chicos acompañados por sus madres que colaboran con los docentes -sobre todo en los grados inferiores- para los aprontes, caracterizaciones y vestimentas para las representaciones.

El panóptico cambiará su mirada el día del acto patrio: ya no se trata de la vigilancia de todos por unos pocos sabiéndose cada uno mirado pero sin saber cuándo. Ahora los alumnos son vigilados por muchos y de distinta jerarquía: los maestros, los directivos, las autoridades distritales/ gubernamentales, los demás alumnos y los familiares. Y a todos los ven.

(...) venían los chicos con alguien de su familia (...)Las familias colaboraban mucho, todo lo que podían (E 2;Nélida)

Si, siempre venían, sobre todo los padres. Teníamos una excelente relación padres- maestros. (E 3;Alicia)

Muchas veces se acercaban a nosotros unos días antes (los padres) para preguntarnos si necesitábamos algo. (E 5 ;María Atilia)

(...) venían las familias y a veces venían los abuelos y los padresy hasta los tíos de los nenes que actuaban en las representaciones teatrales, decían poesías o bailaban. (E 4; Lidia)

Mirada múltiple que no se esconde; está ahí y verla genera el obligado “portarse bien sabiendo para quién”. Un nuevo panóptico con forma de patio con un mismo fin: el control y la vigilancia. Imposible portarse mal, romper con las normas de silencio, formación y desplazamiento: “todos son vistos por todos”.

La fecha patria que se celebra, justifica y hasta exige alterar la cotidianeidad del panóptico aparentando dejar de lado la vigilancia y el control de cada día. El panóptico sigue funcionando encaramado en el ritual festivo. Persistente control: quien altere el rigor disciplinario, será merecedor de su descalificación como argentino. Escenario de la jerarquización disciplinada de maestros-soldados. Campo de acción donde cada cual tiene una función asignada por la superioridad:

Los preparativos eran muchos. Había que decir quién daba el discurso, quién las glosas, quién se encargaba de las carteleras alusivas (...) Todo lo ordenaba la directora Siempre los maestros trabajábamos mucho y era como un compromiso moral participar de la organización (E 4 ;Lidia)

La directora nos organizaba con el discurso a cargo de alguna maestra, otra que dirigía y la profesora de música que estaba a cargo del acto (E2; Nélida).

4.2.2. Una nueva organización espacial: La disciplina implica una relación con el espacio. Una clausura, un espacio cerrado y diferente a todos los demás. Lugares específicos para cada especificidad de la fábrica, de alumno, o de enfermo. División en zonas para que cada cual esté en su lugar evitando las agrupaciones confusas y masivas. Se trata de saber dónde está cada individuo, controlando presencias y ausencias. De ahí que los emplazamientos funcionales delimitan un lugar que permite vigilar evitando todo tipo de comunicaciones. La disciplina, además, organiza los cuerpos en relación al rango, distribuyéndolos en una clasificación.

Al asignar lugares individuales, ha hecho posible el control de cada cuál y el trabajo simultáneo de todos. Ha organizado una nueva economía del tiempo de aprendizaje. Ha hecho funcionar el espacio escolar como una máquina de

aprender, pero también de vigilar, de jerarquizar, de recompensar. (Foucault, M.; 1999: 151)

Esta complejidad espacial produce aprovechamiento del tiempo y del gesto, establece valores, garantiza la obediencia no sólo de los alumnos al docente, sino también de los docentes hacia el directivo y entre los mismos docentes.

La Sra. M. E.S. directora de la escuela le daba mucha importancia, (a los actos) quería que todo salga perfecto, exigía mucho, mucha organización (E 1; Lía)

(...) la directora anotaba en un cuaderno la tarea que a cada una nos asignaba en cada acto: dirigirlo con las glosas y las presentaciones, discurso...íbamos rotando. (E 1; Lía)

Yo organizaba todo y las maestras me ayudaban. Les daba un texto para memorizar a los chicos y ellas los escribían y se lo hacían aprender. (...) Todo el acto lo organizaba yo pero ya tenía una forma siempre igual que había que respetar: discurso, canciones oficiales, números de los chicos. Siempre el acto lo abría el director. (E 2; Nélida)

Como te dije. La directora nos asignaba un lugar a cada una, en las escuelas que teníamos profesora de música lo preparábamos con ella. Siempre lo mismo: izamiento de la bandera, himno, discurso de alguna maestra y los numeritos de los chicos (E 6; Alba)

El día del acto el patio, lejos de ser un lugar de agrupación no sistematizada que pudiera dar lugar al desorden y a lo inesperado, con las obvias consecuencias indisciplinarias, deviene en escenario de un cuerpo escolar fuertemente organizado en hileras por género, por grados y por secciones tras el objetivo altruista de honrar a la patria.

Mirá había mucho orden. Se imponía un respeto que venía de épocas anteriores. Todo el mundo en filas prolijas. El orden era igual siempre sea el 25 de mayo o la muerte de San Martín. (E 7; Angélica)

4.2.3. Una nueva distribución de los tiempos: “El empleo del tiempo es una vieja herencia” (Foucault, M.; 1999: 153) procede de las comunidades monásticas y está basado en tres procedimientos: ritmos establecidos, distribución de ocupaciones

obligadas y realización de ciclos de ejecución. El tiempo ordenado propio de las órdenes religiosas pronto organizó la vida en escuelas y fábricas.

(los actos)... se organizaban siempre de igual forma. Entrada de la bandera, entrada de los abanderados, Himno Nacional, los numeritos de los nenes, algún baile, alguna poesía y casi siempre dramatizaciones y siempre las canciones que te dije . (E4 ;Lía)

(...) primero se izaba la bandera con Aurora, después venían los abanderados con su bandera de ceremonia con sus escarapelas en el pecho...te daba gusto verlos...los papás de esos chicos lloraban de emoción...qué lustraditos...qué guardapolvos...nada de zapatillas...nada de abrigos sobre el guardapolvo y mirá que hacía frío en esas escuelas, no había calefacción y casi todas la fiestas eran al aire libre.

Había numeritos de los chicos y las canciones patrias que te dije según la fecha. Después alguna composición, alguna lectura, obritas de teatro... por ejemplo para el 25 de mayo se hacía el cabildo y la gente en la plaza, los negritos...French y Berutti con las cintas...las damas antiguas...o adentro del cabildo discutían Saavedra, Belgrano, Moreno. Se estudiaban muy bien lo que cada uno decía; igualmente las maestras hacíamos de apuntadores porque a veces con los nervios los chicos se olvidaban la letra y nosotras les soplábamos. (E 5; María Atilia)

Un tiempo disciplinado y organizado en acciones en espacios separados -el aula, la sala de música, el patio- recorriendo estadios evolutivos a través de pruebas graduales, programas, calificaciones de acuerdo a las series progresivas de ejercicios que marchan en una línea de progreso. Las actividades seriales y sucesivas conducen a un punto final estable. Esta historicidad evolutiva, en la que cada momento del recorrido se inserta con el anterior, se vincula a la dinámica del poder asegurando el control y el uso del tiempo. (Michel Foucault; 1999)

Aún hoy, el día de celebración parece interrumpir la secuencia de desarrollo de la enseñanza. Los maestros muchas veces perciben el acto patrio como un corte en la secuencia de aprendizaje programada: pensar qué aportarán y qué prepararán con sus alumnos marcando diferencias con el año anterior y con los otros grados. Interrumpir las clases habituales para dar lugar al cumplimiento de este requisito, suele ser motivo de preocupación para los docentes a lo que se agrega la sensación de tiempo que “se pierde” para el desarrollo de los programas escolares. Sin embargo, ese corte no es tal, es solamente una posta que anuda el recorrido hacia la

meta esperada de acuerdo a los postulados de la “educación patriótica” a través de un reacomodo de la distribución del tiempo. De ese tiempo organizado y disciplinado, que no pierde la característica de tal, pero se percibe como algo diferente a la rutina escolar: un nuevo modo de asistencia, en un horario reducido, con el estricto compromiso de asistir, pero no para “aprender” sino para “mostrar”. ¿Qué es lo que “se muestra”? Lo que se presenta es parte de la secuencia de desarrollo individual que apunta más a actitudes que a conceptos: disciplina, buen comportamiento, presentación e higiene, impecable formación, memorización de textos dramáticos y poesías, correctas caracterizaciones de los próceres encarnados y vivificados por la narrativa teatral, entonación perfecta del cancionero que honra a la patria. La posición de firmes, el silencio, la mirada en alto, el izamiento de la bandera, la actitud atenta, son prácticas que complementan el desarrollo esperado y previsible del acto patrio.

4.2.4. La persistencia del fervor patriótico: obsérvese que el Calendario Escolar (1951) hace referencia a la sobriedad y escasa extensión de los actos patrios:

Art 4º- Todos los actos escolares deberán realizarse con la sobriedad que conviene a su finalidad educativa. Serán breves y empezarán con estricta puntualidad. Si la autoridad que debe presidir el acto no se encontrara presente en la hora señalada para su iniciación, el mismo comenzará de inmediato, presidiéndolo el que reglamentariamente deba sustituirlo. El programa será exponente de la vida normal del establecimiento. No se realizarán ensayos o preparativos que afecten el natural desenvolvimiento de las actividades escolares. Los ensayos, si son indispensables, se realizarán fuera del horario escolar. (Informe relativo a la preparación del “Calendario Escolar”. Ciclo Primario y Secundario para el año 1951)

Más adelante, el mismo calendario expresa el “criterio a que ajustó su labor la Comisión” en cuanto a la realización de los actos patrios:

El criterio de estas Resoluciones ha sido, evidentemente, el de restringir, en la medida factible, la extensión de las celebraciones a fin de que los programas de enseñanza puedan ser desarrollados satisfactoriamente, aprovechándose, para ello, el período lectivo de clases en forma plena e intensa. (Informe relativo a la preparación del “Calendario Escolar”. Ciclo Primario y Secundario para el año 1951)

No obstante, a pesar de los requerimientos procedentes de la superioridad expresados anteriormente acerca de la sobriedad y brevedad de los actos patrios para no interferir en el desarrollo de los programas escolares, así como la importancia de que los mismos fueran un exponente de la vida diaria escolar, no coincide demasiado con el modo con que éstos se encaraban en realidad:

-Sí...había muchos preparativos...se le daba mucha importancia...Nos quedábamos muchas horas después de clase ensayando con los chicos. Yo preparé un pericón nacional durante tres meses. (...) La Sra. M.E.S. directora de la escuela le daba mucha importancia, quería que todo salga perfecto, exigía mucho, mucha organización. (E 1; Lía)

-Los preparativos eran muchos y con mucha anticipación porque los actos patrios eran algo muy pero muy importante. (E 2; Nélida)

-(...) los preparativos eran importantes porque era algo así como que vinieran visitas a tu casa y ¿viste?...todo tiene que estar en orden y darle a tus invitados lo mejor.(E 5; María Atilia)

-Siempre hubo preparativos para los actos...porque...sabés...siempre fueron importantes. (E 6; Alba)

-Si, los actos se preparaban mucho y se organizaban. Los maestros los preparaban mucho. Yo participaba con ellos. (E 8-; Mercedes)

Respecto a esta persistencia en los preparativos para el acto, los repetidos ensayos y la fuerte organización que le hacían perder, ciertamente, el carácter de “exponente de la vida normal del establecimiento”, se puede conjeturar que la causa patriótica que guiaba a los propios docentes, era el motor para la excesiva dedicación puesta en el producto final: la consumación del acto escolar. La mística normalista en la que el cuerpo docente se había formado durante generaciones, estaba impregnada de fervoroso patriotismo gestado desde la escuela normal al que no era fácil renunciar. Se jugaban valores universales como: patria, libertad, igualdad, heroicidad, que calaban hondo en el imaginario de los argentinos.

4.2.5. Fuerte organización secuencial: “Todo el acto lo organizaba yo pero ya tenía una forma siempre igual que había que respetar: discurso, canciones oficiales, números de los chicos. Siempre el acto lo abría el director. (E 2- Nélida)

Los actos patrios presentan una organización controlada a modo de espacios fuertemente estructurados: pasos a seguir, modo particular de organización, orden de las actividades que se desenvuelven. Generan un ritual repetido y extendido en tiempo y espacio.

Bueno...la Directora anotaba en un cuaderno la tarea que a cada una nos asignaba en cada acto: dirigirlo con las glosas y las presentaciones, discurso...íbamos rotando. Empezaba con el izamiento de la bandera, el Himno. Una maestra que dirigía iba leyendo el desarrollo del acto, nombraba a quien decía el discurso, las representaciones de los chicos... Los grados preparaban distintos números. Mucho folklore, danzas y canciones, dramatizaciones. Siempre nos ayudaba mucho la profesora de música, nos apoyábamos en ella. (E 1; Lía)

La directora nos organizaba con el discurso a cargo de alguna maestra, otra que dirigía y la profesora de música que estaba a cargo del acto. Luego venían los números de los chicos. Siempre el orden era el mismo. La directora abría el acto, luego el discurso de una maestra y los números de los chicos. Las canciones se cantaban en distintos momentos y según la celebración. Para San Martín el "Himno a San Martín" y "San Lorenzo", para el 20 de junio "Mi bandera" y así... Se respetaba mucho cada fecha. Los actos eran muy respetados, muy valorados, tenían una importancia única...lo que tiene que ser. (E 2; Nélida)

(...)Yo organizaba todo y las maestras me ayudaban. Les daba un texto para memorizar a los chicos y ellas los escribían y se lo hacían aprender. Yo hacía una dramatización y le ponía la música o alguna cancioncita. (E 2; Nélida)

La celebración de los actos patrios se ha incorporado al currículo y éste es una fuerte herramienta de control que limita, desarrolla, favorece, niega, retiene o expande el conocimiento. Siempre en el mismo orden, siempre la misma secuencia, permiten que cualquier autoridad gubernamental pueda conocer qué acontece a determinada hora en cada escuela en los lugares más recónditos de la república. Esta práctica expandida sobre todo el territorio nacional, llega con la fuerza de la norma bajo el ropaje de un instructivo, directiva, circular o comunicación a los docentes, que atravesando la vía jerárquica, no puede ser eludida. Se puede saber dónde está cada alumno y cada docente y qué están haciendo. El estricto control de asistencia asegura la información acerca de presencias y ausencias; estas últimas darán lugar a un fuerte llamado de atención por la

inobservancia de la obligación del compromiso de “niño argentino” que cada uno debe cumplir en su condición de alumno de la “Nueva Argentina”.

4.2.6. Cuerpos controlados, disciplinados e higiénicos: Michel Foucault (1999) considera a la disciplina como el conjunto de métodos tendiente a lograr el control minucioso de los cuerpos a través de la sujeción de sus fuerzas en una relación docilidad-utilidad, en aras de la economía y de la eficacia del movimiento a través de la ceremonia del ejercicio, en un vínculo entre la obediencia y la utilidad.

Fórmase entonces una política de las coerciones que constituyen un trabajo sobre el cuerpo, una manipulación calculada de sus elementos, de sus gestos, de sus comportamientos. El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. (Foucault, M.; 1999: 141)

El autor, en referencia a la microfísica del poder, considera que se trata de una acción minuciosa y silenciosa que, a través de procedimientos sutiles e inocentes, va transformando los cuerpos encauzando la conducta.

La minucia de los reglamentos, la mirada puntillosa de las inspecciones, la sujeción a control de las menores partículas de la vida y del cuerpo darán pronto, dentro del marco de la escuela, del cuartel, del hospital o del taller, un contenido laicizado, una racionalidad económica o técnica de este cálculo místico de lo ínfimo.(Foucault, M.; 1999:144)

El ejercicio es la técnica puesta al servicio de la disciplina, entendido como el conjunto de procedimientos graduados, repetitivos y diferentes, con miras a un estado a alcanzar como final estable de una trayectoria trazada a través del programa escolar. La disciplina aumenta el potencial útil de los individuos: prepara el cuerpo del niño para el trabajo mecánico futuro a través del golpe de vista preciso, la seguridad manual y la rapidez de los movimientos.

Los actos patrios son instancia para el control y disciplinamiento de los cuerpos; cuerpos dóciles, corregidos, controlados y disciplinados duramente bajo la vigilancia de los reglamentos, dirá Foucault (1999), sin el menor atisbo de diversidad, diferencia o rebeldía.

Chicos y maestros muy presentables. Iban muy pero muy prolijitos. Eran pobres pero no había miseria...era una pobreza digna. Ese día venían más

lustrados, más almidonados y peinados pero el hecho de venir a la escuela ya los hacía presentarse todos los días muy prolijitos...había algunos que...no tanto. Yo llevé jabón, jabonera y una toalla y les hacía lavar las manos a los que no las tenían limpias, pero me di cuenta que eso no les gustaba y los avergonzaba, entonces no lo hice más. Pero en las fiestas venían todos muy pero muy bien. (E9; Dora)

Las prácticas sustentadas en las costumbres que “durante tiempo habían amordazado los huesos y músculos modernos para imprimirles los ritmos de la fábrica, el cuartel, la escuela y la cárcel” (Sibila, P; 2008:22) tuvieron su correlato en los actos escolares: el silencio, la formación y los desplazamientos en hileras, el inicio de la marcha a una orden breve y precisa, la formación y la posición de “firmes” para el izamiento de la bandera, los movimientos organizados y aprendidos de las danzas folklóricas, las voces dispuestas previamente y trabajadas para la interpretación del cancionero patrio ensayado hasta su memorización, aunque con dudoso entendimiento del texto y su significación, son solamente algunos de los ecos de esta domesticación disciplinaria.

Presencia inmaculada para el día del acto patrio: brillantes, almidonados y asépticos más allá de las barreras sociales y económicas.

-Venían todos relucientes, los varones con gomina, las nenas con moños celestes o blancos-; todos con los zapatos lustradísimos...guardapolvos almidonados y las corbatas impecables... a nosotras se nos notaba también que ese día algo había cambiado. (E 5; María Atilia)

Ah...impecables, impecables todos desde la maestra y el portero al chiquito más pobre. Bueno... en mi escuela que era del Estado y estaba en un buen barrio no había chiquitos pobres, pero donde había, lo sé por mis compañeras que estaban en lugares alejados...todos se esmeraban por ir con la mayor pulcritud. Bueno...te diré que en ese tiempo, y no como ahora, ir a la escuela ya era importante y la presentación de los chiquitos era muy pulcra...claro...ese día lucían como de fiesta. Nosotras también...los tacones altos las que teníamos...el mejor guardapolvo. No íbamos a la peluquería pero nos preocupábamos por estar bien. (E 6; Alba)

Como daba la sensación de que había un clima de bonanza la gente se esmeraba por tener lo mejor en cuanto a la vestimenta de los chicos: guardapolvos, zapatos... Yo trabajaba en dos escuelas de zona de escasos recursos pero igualmente se notaba la preocupación de las familias por la presentación. Iban modestamente vestidos pero siempre iban como impecables.

Sí, se veía que un chico provenía de un hogar más modesto que otro, pero igualmente todos se preocupaban por el aseo y como era la única ropa que tenían venían de pantalón largo siendo tan chicos. Te aclaro que en esa época los varones recién usaban pantalón largo a los 14 ó 15 años. En Saladillo trabajé en una escuela del centro de la ciudad... yo estuve en los inicios del gobierno de Perón pero observé lo mismo. (E 7; Angélica)

-Los chiquitos venían muy limpios...eso que había algunos muy pobres. Iban muy limpios y prolijos cuando era día de fiesta...y cuando no era...también.

Las maestras no podíamos ir como siempre, algo nos arreglábamos...

Recuerdo una familia que vivía del otro lado del arroyo y cada vez que llovía se les inundaba la casilla...a pesar de eso no faltaban a clase y siempre venían impecables...la madre era ama de casa y el padre trabajaba como ordenanza en una repartición oficial. (E 3; Alicia)

Además la presentación de los chicos y maestros era impecable. Había mucha organización...Se le daba mucha importancia. Los padres se desesperaban por presentar a sus hijos con lo mejor. Los guardapolvos muy limpios y almidonados. (E 1; Lía)

Al frente de cada grupo de alumnos, montadas sobre los tacos altos y enfundadas en el guardapolvo más nuevo- ese día había que lucir de gala-, las maestras controlaban la conducta patriótica de sus alumnos tras las sombras acelestadas de sus párpados.

Las maestras íbamos muy arregladas. Claro, algunas de origen más acomodado que otras, pero en líneas generales primaba el esmero personal...algunas se pintaban más que otras...o se peinaban mejor que las otras...pero en todas se veía que ese día era distinto...había fiesta. (E 7; Angélica)

Mirá...tradicionalmente como era un día muy especial, la presentación siempre fue muy esmerada. Esa era una costumbre que venía desde que yo iba al colegio siendo niña. Los maestros y los alumnos iban muy prolijos...todo lo que podían (E 8 ; Mercedes)

Pero también los maestros lucíamos de fiesta. Yo tenía un guardapolvo especial para las fiestas que almidonaba con mucho almidón y lucía mucho porque no era derechito, tenía algo de vuelo...También me pintaba un poco...poquito,...no te creas que era un mamarracho...nada de peluquería...eso no había en ese entonces...bueno si había los maestros no podíamos acceder a la peluquería. (E 4; Lidia)

Cuerpos dóciles limitados y encorsetados en los rigores franciscanos del ropaje para el acto patrio, rompiendo la austeridad diaria, se engalanan exteriorizando el amor a la patria. Son éstas, manifestaciones de un cuerpo disciplinado pero con un nuevo matiz: la higiene disciplinaria a través de los cuerpos limpios y prolijos, organiza, homogeiniza e incluye excluyendo.

4.2.7. Dispositivo de amplio espectro sobre la familia y la sociedad: Los actos patrios escolares como parte de la acción nacionalizante, quedaron grabados en la memoria colectiva con diversas connotaciones: la emoción que despertaba ese día distinto en la vida escolar, el orgullo de ser argentino, el amor patriótico, el recuerdo del protagonismo siendo niño en las distintas representaciones, los textos y melodías de marchas y canciones grabadas en la memoria, el temor que suscitaba equivocarse en el recitado de un texto, el tedio de los discursos, la evocación de las imágenes alusivas atravesadas por el azul y el blanco. Respaldados por la normativa y el protocolo repetido a lo largo de los años de escolaridad, produjeron la aceptación popular y la fervorosa adhesión a los contenidos y los rituales que implicaban estas celebraciones. Por eso, el acto patrio escolar resulta una práctica de amplia repercusión más allá del ámbito de la escuela, que, nacido en su propio seno, se proyecta a la vida social.

En el marco de la “educación patriótica” a partir de 1908 ya se observa la intencionalidad de expandir los sentimientos patrióticos más allá de los niños, siendo éstos los mediadores de la acción nacionalizante desarrollada por el Estado. En este marco le cupo a la música un lugar destacado tal como lo expresa Carlos Escudé (1990):

En este contexto de aliento a la exaltación, a la enseñanza de la música le fue asignado un papel esencial. Ramos Mejía, en su informe 1909-1910, sentaba doctrina respecto de la importante función de los cantos patrióticos, no sólo en la generación de un sentimiento nacional, sino también en la educación de los adultos por medio de los niños: “las canciones patrióticas, los aires nacionales, van de los labios infantiles a los oídos de los adultos, de la escuela al hogar, haciéndolos familiares a todos e incorporándose al recuerdo y a los sentimientos populares”. (Escudé, C.; 1990:32)

Los actos patrios tienen sus ecos más allá de los muros de la escuela. No es sólo el niño el destinatario del acto patrio. Su convocatoria se hace extensiva a la familia y a la

sociedad. Obsérvese que ya desde 1900 el Reglamento para Escuelas Primarias publicado en el Monitor en su artículo 28 expresaba:

Los directores de escuelas podrán organizar fiestas patrióticas en que, de preferencia, sean actores los niños, las que se celebrarán en la misma escuela, en presencia de las familias que se invitarán a tal efecto. En las escuelas urbanas de los territorios nacionales se cantará, además, el himno nacional, siendo obligatoria la asistencia, en estos actos, para todos los profesores y alumnos. (Reglamento... en Escudé, C; 1990: 4)

A la habitual presencia de la familia el día del acto, hay que adicionarle la colaboración que ésta presta para la oportunidad. Madres, tías y abuelas preparan caracterizaciones, disfraces, apoyan el aprendizaje de los textos de las dramatizaciones y/o poesías, cuidan la presentación con pulcritud e higiene y el acondicionamiento de cintas y escarapelas.

Las familias colaboraban mucho, todo lo que podían...eran muy pobres pero se interesaban por todo...por la clase de música...Había interés de las familias. Recuerdo que no se podía disfrazar a los chicos. Eso estaba muy bien. Todos igualitos. Si eran soldaditos solamente con un gorrito de papel...de papel de diario...pero todos iguales. Nada de disfraces, eso despierta envidias, el nene que no puede sufrir...(E 2; Nélide de A.)

Ah! Se llenaba el hall de la Escuela Nº 1. Ocurrió que entre el 42 y el 45 (yo me inicié en el 42) se acostumbraba a que las fiestas se hicieran en el Teatro Argentino. Los padres preparaban o alquilaban los disfraces muy costosos para los chicos...era un suceso...importantísimo... era un gasto muy grande de dinero...Ya durante el gobierno de Perón, eso se suspendió y llegó la orden de que las representaciones tenían que hacerse con el guardapolvo y un detalle alusivo...un sombrero, una espada, un abanico., con la idea de no hacer gastar a los padres. Eso fue en el 46. (E 1; Lía F.).

La presencia de familiares y vecinos es la oportunidad en la que la escuela se abre “al afuera”, lo que resulta de excepción en una institución que se ha caracterizado por su escasa comunicación con el exterior. Los adultos visitantes también han sido socializados en esta concepción por lo que su presencia es natural y espontánea, como parte de ese proceso ya descrito, que arraigado en el sentido común de los argentinos, obliga e invita a la demostración de patriotismo, de amor y veneración a los símbolos nacionales y a los próceres.

Recuerdo que en Saladillo siempre iba el Intendente, el cura, recuerdo que iba el jefe del distrito militar de la zona, algún comerciante importante. En las otras más alejadas esto era diferente... no era común recibir tantas visitas salvo que se festejara algún aniversario o patrono del colegio. Me parece que en Saladillo era San Cono. (E 7; Angélica R.)

Merece tenerse presente que durante el peronismo la familia adquirió una fuerte valoración no sólo por su fusión con los valores católicos, sino además con el objetivo de la inclusión de las familias de trabajadores en la vida política y social.

La sociedad y los vecinos participan de la convocatoria: asociaciones vecinales, bandas de música, representantes gubernamentales, miembros de sociedades de fomento, comercios o empresas de la zona así como representantes religiosos, se pueden encontrar entre los visitantes. La puesta de las fiestas patrias rebasa el ámbito escolar, no sólo por la presencia de familiares y vecinos, sino por la de actores de fuerte peso político y social: autoridades políticas o administrativas, miembros de las fuerzas armadas y de la iglesia católica que interpelan a los escolares desde un ámbito que no es el escolar (Amuchástegui, M.; 2003).

También iban los granaderos que se ponían al lado del busto a San Martín que hay en el hall de la escuela. No te olvides que esa escuela se llama Gral. San Martín. (...) por eso nosotros cantábamos mucho el Himno a San Martín. Hacíamos una nota de pedido para que vengan los granaderos porque ellos eran los padrinos de la escuela y venían siempre. (E 1; Lía)

Bueno, como nuestros padrinos era la aviación del Aeroparque porque en esos tiempos generalmente los padrinos de las escuelas de la provincia era la Marina pero cuando lo pedimos ya estaba el cupo cubierto...bueno...como te decía venía siempre una delegación de aviadores uniformados. Eran encantadores (E 9; Dora B.)

Me acuerdo que a veces venía alguien de la Sociedad de Fomento...bueno no sé si así se llamaban pero eran algo así...o alguna autoridad de algún club de la zona (...) (E 4; Nélida F.)

Recuerdo que en Saladillo siempre iba el Intendente, el cura, recuerdo que iba el jefe del distrito militar de la Zona, algún comerciante importante (E 7; Angélica R.)

(Concurría) gente del barrio...había interés... a veces venía alguna banda a tocar. Recuerdo que la del Regimiento de Patricios vino varias veces.(E 2; Nélida de A.)

La política integradora del peronismo favorece la participación conjunta de distintos actores en los actos patrios. El escenario público se puebla de nuevos sujetos.

Las marchas militares, el comportamiento marcial de la sociedad civil, la solemnidad en el culto a los emblemas nacionales, el compartir, por voluntad gubernamental, el espacio público; la monumentalidad creada por el número de participantes así como por la organización de los mismos, los cantos, silencios y disciplina, caracterizarán esta nueva manera orgánica de reunión o inclusión. Iglesia, Fuerzas Armadas y Gobierno aparecen reunidas en la conducción de “la nación”. La historia y los símbolos se politizan, se incluyen en la política partidaria. (Amuchástegui, M.; 2003: 36)

4.2.8. Cuando el poder produce verdad: “para un peronista no puede haber nada mejor que otro peronista”: El poder, según Michel Foucault (Esther Díaz; 2005), no se posee sino que se ejerce en un juego de fuerzas, expresándose en relaciones por las que las acciones ejercidas por unos conducen las acciones de los otros. Circula en micropoderes esparciéndose capilarmente en la sociedad como productor de realidad y de verdad. Es operatorio y, sin ser atributo de nadie, carece de esencia, no es localizable y se caracteriza por ser difuso.

Hay condiciones de posibilidad que preceden al encuentro del hombre con la verdad. Cada época, cada cultura, cada *episteme* tiene las suyas. Ellas son como el límite que marca cuáles enunciados pueden ser considerados verdaderos y cuáles enunciados ni siquiera merecen ser considerados en un régimen de verdad, incluso ni para computarlos como falsos. (Díaz, E.; 2005:79).

Confluyen en este análisis el concepto foucaultiano de poder como productor de verdad con las “veinte verdades fundamentales del justicialismo” predicadas por el peronismo y avaladas por la politización de la pedagogía.

Esta “verdad” evidenciaba su afán por imponer un pensamiento monolítico, que tenía fuertes consecuencias en la vida cotidiana manifestándose en la identificación entre patria y justicialismo, entre Nación y la Doctrina Nacional Peronista. “Perón intentó presentar su ideología como una línea doctrinaria amplia y no una estrecha de tipo

partidista, intentando crear así una identidad entre peronismo y Nación. Según decía, la única verdad existente era su doctrina” (Rein, R.; 1998:100)

Siempre he dicho que no queremos mezclar la política con la enseñanza, pero también he pensado siempre que en las escuelas argentinas, lo mismo que en otras instituciones respetables y dignas del Pueblo, no podría tolerarse la actuación de quienes no estuviesen de acuerdo con la Doctrina Nacional que el Pueblo ha adoptado para construir su felicidad presente y la grandeza futura de la Patria (Perón, J. en Rein, R.; 1998: 101)

Esta concepción tuvo repercusión en el imaginario de los maestros. Las docentes entrevistadas que trabajaron en ese período lo expresan:

Había temor...nos cuidábamos mucho. Hablábamos en secreto...(E 1)

Me preguntás por el clima...era bueno...mirá...yo era peronista y había maestras que no lo eran. Yo no me metía a hablar de política porque siempre me pareció que la escuela no era un lugar para eso. Me acuerdo que algunas que sabían que yo era peronista me evitaban...eso no me gustaba...yo nunca tuve intenciones de delatar a nadie. (E 4; Lidia)

En algunos casos existía la amenaza de citaciones o represalias, pero las mismas maestras manifiestan que no fueron víctimas de ninguna medida coercitiva. Sin embargo, entre los docentes se había instalado el temor por no pertenecer, por no ser de esa categoría “nada mejor” de la verdad justicialista que expresa: “para un peronista no puede haber nada mejor que otro peronista”.

(...) había algunas maestras que por pertenecer a los partidos como radicales o conservadores o que eran descendientes de los caudillos políticos tenían algún resquemor por el gobierno peronista recién llegado al poder. Pero no les pasó nada...No escuché hablar de persecuciones como algunos dicen....(E 7; Angélica)

(...) yo sé que saber...sabían en el Ministerio en qué estaba cada uno. Recuerdo que un día alguien me dijo “Ud. está en una lista” no sé...supongo que de no peronistas...” pero Ud. tiene manera de cubrirse” (yo tenía una tía cuyo marido era un general amigo íntimo de Perón) entonces yo le contesté que yo no tenía nada de qué cubrirme y si hacía falta yo me iba a saber defender por mí misma...pero nadie me molestó. (E 3; Alicia)

-Bueno...yo era muy antiperonista...sabés? No me gustaba eso del luto...esos discursos de él de la Nueva Argentina...eso de que le regalaran a la gente la máquina de coser...lo de la UES...que se yo... era medio un circo...(...) Igual a mí no me pasó nada...yo no hablaba porque tenía bastante miedo porque se decían muchas cosas. Eso no quiere decir que no me tratara con mis compañeras pero nunca hice gestos ni comentarios. Pero después de todo...aunque yo tenía mis miedos... el clima era tranquilo. (E 5; María Atilia)

Puede considerarse que existía una “paranoia opositora de amenaza no cumplida”. No había pruebas al respecto, pero la singular obsesión de un imaginario opositor, muchas veces creaba un clima de desconfianza y persistente sospecha.

Había de todo. Los que tomaron el cargo por acomodo, entonces te tenías que cuidar. Había rencores. Se había perdido el espíritu de la escuela. Había persecuciones a los que no éramos peronistas. Hubo que ponerse el luto cuando murió Eva. Montaron un escenario de dudoso buen gusto cuando ella se murió...Bueno, a mí y a otras compañeras no nos querían demasiado y habíamos hecho un grupo de amistad entre nosotras las no peronistas, que por suerte nunca nos pasó nada. Se dice que había persecuciones...pero a mí no me pasó nada, como ya te dije...(E 8; Mercedes)

Pero tal paranoia no era gratuita. Perón expresaba, cayendo en una paradoja que no puede sostenerse, ya que aseguraba su postura democrática manifestando que no deseaba que los maestros apoyaran a su movimiento político pero, a la vez, instaba a que inculcaran la Doctrina Nacional peronista como manera de ser leal al pueblo y a la patria:

Creo que nuestro sentido auténtico de la democracia nos autoriza a pedir que los maestros y profesores argentinos cumplan también, como el Gobierno, la voluntad soberana de nuestro pueblo y que les enseñen honradamente a los hijos del Pueblo la Doctrina Nacional, sin pensar siquiera que ella coincide con la de un movimiento político...No deseamos maestros que apoyen a ningún partido político. Ni siquiera les pedimos que apoyen nuestro Movimiento a pesar de que es mayoritario. Pero creemos-eso sí- que cada maestro argentino sirva lealmente al Pueblo y a la Patria, inculcando en las generaciones futuras...la Doctrina Nacional. (Juan Domingo Perón, discurso del Presidente al inaugurar el curso lectivo 1954; Buenos Aires; 9-4-54)

4.2.9. Actos patrios, entre la meseta y el rizoma: la resignificación del cancionero y además, del acto patrio durante la etapa estudiada, tiene su interpretación desde la óptica de Gilles Deleuze y Felix Guattari (Esther Díaz; 2005), que permite considerar que unos como otros, al igual que un libro, son totalidades significantes. Sin sujeto, se construyen a través de las exterioridades, entidades entramadas entre lo inconciente y lo pensado. Segmentariedades que se integran en un todo de sentido: cada efemérides, cada canción, cada dramatización o discurso, cada atuendo, cada gesto, actitud o postura son estratos sedentarios que conforman la materialidad del acto patrio. Capítulos de un todo, cada estrato se lee en su singularidad. Territorialidad, máquina abstracta que se singulariza cada 25 de mayo o 9 de julio.

Cancionero: organismo, agenciamiento maquínico atravesado por líneas, intensidades y velocidades objetivadas en cada canción. Cada una cantada en su individualidad, su rítmica, sus encadenamientos melódicos y armónicos hundiéndose en sus entrañas en redes de sentido y choques de fuerza en los que se construyen los organismos.

Pero hay un cuerpo sin órganos, fuerza actuante y movilizante que atraviesa los organismos. Cuerpo sin órganos de una canción cuyo tema, su carácter patrio, su solemnidad son los planos de convergencia depositarios de su sentido. “Agenciamiento-cancionero” atravesado por planos de convergencia. Un único sentido recorre todo el territorio: la argentinidad y el patriotismo, la Nueva Argentina y la patria peronista; convergencias de una cultura, de una doctrina, de un momento histórico. Canciones patrias, en las que fluye el ideario del poder político que antecedió al peronismo en una coyuntura histórica determinada y el afán normalizador tendiente a la integración social para salvaguardar a la Nación de las consecuencias ideológicas de la inmigración masiva. Pero posteriormente converge en este cuerpo sin órganos un nuevo sentido emanado de la ideología peronista. “Agenciamiento-cancionero”, abonado por expresiones de honra, de gloria y de gratitud a los héroes identificados con el propio Perón, de exaltación a la libertad que se lograría a través de la cristalización de los principios doctrinarios del régimen, de sacralización del trabajo cuya figura ejemplar es Perón, el “primer trabajador” y de invocaciones a Dios protegidas a través del catecismo católico legitimado por la presencia de la enseñanza religiosa en las escuelas.

Actos patrios atravesados por planos de consistencia en los que se entreteje el poder y que contribuyen a su consolidación: protocolo, instructivos de los directivos, discursos de las autoridades, dramatizaciones.

“Acto patrio-meseta”. No responde a un orden jerárquico, sino que está en medio de otras formaciones: la clase, la escuela, el barrio, el orden social.

También el modelo “acto patrio-rizoma” permite interpretar su expansión de un extremo al otro de la Argentina, que haciendo brotes emerge en la celebración de cada efemérides con el sentido que el poder de turno le inscriba. Estalla en líneas de fuga desterritorializándose en cada nueva irrupción.

“Cancionero- rizoma”, tallo subterráneo que hace brotes y florece haciendo emerger un nuevo sentido para un mismo organismo. Rebrotos al servicio de la doctrina del líder. Un canto a la patria de los únicos privilegiados. Un canto a la Nación “justa, libre y soberana” para los descamisados.

Los aparatos de poder no sólo hacen macropolítica o política de Estado, saben inducir políticas micro, aunque negativas en la medida en que estos aparatos actúan sobre las subjetividades para moralizarlas, para encorsetarlas en una “normalidad” funcional al poder. Díaz, E. 2007: 103)

El “acto patrio-rizoma” permite entender que cada punto pueda ser conectado con cualquier otro encarnándose en cada subjetividad. Cancionero y dramatizaciones, escarapelas y discursos, no son estratos aislados que obedecen a un orden unidireccional como un árbol raíz. Son eslabones simbólicos en los que se juegan las microformas del poder.

En un salto más allá, cada acto patrio y cada canción se desterritorializan en su singularidad y en la subjetividad de cada uno. Como un rizoma que se abre permanentemente en líneas de fuga, la forma abstracta y protocolar opera como mapa para ser reinterpretado en cada individualidad. No se accede realmente a lo trascendente: la patria o la Nación, sólo se nombra y sólo se canta.

Consideraciones finales

Las consideraciones finales se relacionarán con los objetivos generales y las hipótesis sustantivas expuestos en la Introducción de este estudio.

Acerca de los actos patrios

Objetivo general: 1. “Comprender los actos patrios escolares en el nivel primario como discursividad internándose en los aspectos visibles y no visibles que los constituyen, en relación a la construcción de la identidad nacional de acuerdo a la dimensión ideológica del peronismo durante el período 1946-1955”.

Hipótesis sustantiva: 1. “Los actos patrios escolares en el nivel primario, durante el período del gobierno peronista (1946-1955) son un espacio discursivo para la construcción de la identidad nacional en correspondencia con la dimensión ideológica del peronismo.”

De acuerdo al objetivo general y a la hipótesis sustantiva expuesta, al finalizar este estudio es posible hacer algunas consideraciones.

- Acto patrio, semiosis, signo, representación, una cosa en lugar de otra: cancionero, palabra, disciplina, formaciones, preparativos, presencia, actuaciones, son la patria, son la argentinidad, son la Nación. Acto patrio y cancionero, función de signo, función de identidad que entabla una relación de sentido y no de existencia, que se va transformando según el período histórico en el que se encuadra.

- Los actos patrios son un “lugar para la memoria”, los que a través de su discursividad son portadores de la historia simbólica de los argentinos. Memoria de gestos, de acciones, de hechos y de episodios históricos, de melodías y de textos evocadores de las representaciones que anudan los sentimientos patrióticos.

- Los actos patrios devienen en modelo de “espectáculo artístico de continuidad prevista” desnudando lo visible y lo decible de una época histórica, de lo cantable y escuchable en términos del cancionero patrio manifestado a través de las diversas actuaciones de los alumnos (representaciones, cantos, recitados). Callan la ideología que los sustenta pero ésta, siguiendo la corriente del ritual, se inyecta solapadamente en cada uno de los protagonistas-alumnos, maestros, familiares-anidando para siempre en la subjetividad de los argentinos. Ritual que repetido de la misma forma, en las mismas fechas, en todo el territorio y a lo largo de los años, asegurará la conducta patriótica de los “hombres del mañana”, lo que permitirá la consecución de la patria peronista.

- El acto patrio alberga en sus entrañas un “discurso de ficción” que echa raíces en el cancionero. Ficción donde sólo hay coraje y sólo heroicidad coronada por los triunfos

en el campo de batalla: San Lorenzo, Suipacha, Salta, Tucumán, Chacabuco, Maipú y la proeza de los Andes. Todo suena desde la ficción heroica materializada en el canto y en su contrapartida: el mármol y el bronce que le dieron forma. Esa ficción nutre al “deber ser”: se debe ser tan patriota como Sarmiento, tan heroico como Cabral o San Martín, tan desinteresado como Perón. Se debe ser un buen soldado para morir por la patria, se debe ser un buen trabajador porque así se quiere más la patria y el hogar.

- Todo acto patrio implica una nueva organización del espacio físico, que deviene en un nuevo panoptismo, con una nueva organización espacial sin abandonar el control, con una distinta distribución del tiempo escolar que no descuida la disciplina y el orden. Sometidos a un nuevo orden pre-establecido y supuesto de antemano, son un espectáculo de homogeneización y disciplinamiento de los cuerpos dóciles envueltos en la higiene normalista que se bate jubilosa en la celebración. Desbordando los muros de la escuela comprometen la presencia gustosa y la colaboración voluntaria de padres y de otros familiares así como de vecinos y autoridades, resultado de la inculcación de sentimientos nacionales para lograr la cohesión social de la población y la integridad nacional amenazada por la inmigración desde décadas anteriores al peronismo, práctica que éste no abandonó.

- Los actos patrios eran una instancia que obedecía a una prolija y estricta “organización anticipada” a la fecha contando con la colaboración de alumnos y docentes. Entrada e izamiento de la bandera, entonación del Himno Nacional, discurso, representaciones de los niños y entonación de canciones patrias, eran el itinerario obligado de la celebración.

- La presencia de bandas militares y la participación de alumnos y maestros en los desfiles en las plazas de las ciudades daban color a la ceremonia. Esto era parte de la militarización de la educación creando en el imaginario al “niño soldado” templado desde la infancia en la austeridad, la obediencia, la disciplina y el sacrificio de la “escuela cuartel”.

- Formadoras de valores y de un “deber ser” nadie quedaría indiferente a la celebración de las efemérides. Sin necesidad de instructivos emanados de la superioridad, dichas celebraciones eran parte obligada del *currículum*, a tal punto que no se requería ningún control especial para que se desarrollaran en tiempo y forma. Establecidas durante décadas, formaban parte del imaginario escolar y posteriormente, en el periodo peronista, con un nuevo significado.

- Los actos patrios asentados en la idea de que los sentimientos se adquieren a través de las conductas, devienen en “promesa”. Promesa de defensa y glorificación respetuosa de la bandera, de defender y amar a la patria, de trabajar, de honrar a sus próceres, de unidad entre los argentinos.

- Los actos patrios escolares se asientan en tres ejes de diversa procedencia dando lugar a tres modelos diferentes. La palabra (proveniente del campo eclesiástico), el cuerpo (heredado del campo militar) y la emoción (que reconoce su origen en el campo actoral),

La “palabra” genera el “modelo de homilía religiosa”, que denota su acción a través de la palabra dicha, cargada de fervorosa unción y recogimiento, que rememora el rezo colectivo, presente en recitados, discursos, glosas, dramatizaciones, y fundamentalmente en el cancionero, en donde se advierte la sacralización de los símbolos patrios (escarapela-bandera-canciones patrias) y de los próceres destacados de la historia nacional (San Martín, Belgrano, Sarmiento) cuya acción heroica en dificultades de las batallas o en la civilidad, siempre culminó en el éxito en pos de la grandeza de la Nación.

El “cuerpo” da lugar al “modelo de bazar castrense”, evidenciado en los desplazamientos ordenados en filas, orden de estatura, separación entre varones y mujeres, columnas que desfilan a paso marcial al son de las marchas, la toma de distancia, la posición de firmes y la impecable uniformidad del guardapolvo blanco.

La “emoción”, en la que echa raíces el “modelo espectáculo artístico con continuidad previsible”, presente en el canto del repertorio patrio y en la teatralización-ambos incluyen texto y escenografía-, así como las danzas que requieren coreografía y vestuario, a lo que se agrega el recitado de poesías. En todos estos casos se pretende la acción de una memoria fiel para no equivocar el texto, el tono y la inflexión de voz adecuada o los desplazamientos, movimientos y gestos requeridos. Para que el alumno se luzca, tal como el artista, suele ser sometido a ensayos en el tiempo escolar y a veces en horario extraescolar con la intención de satisfacer al público que aprueba con su aplauso y sus expresiones laudatorias, o desaprueba en silencio para no herir a sus tiernos protagonistas. Asimismo responde a este “modelo espectáculo”, la presencia de un programa en papel o cartulina que se reparte entre los asistentes con una carátula que alude a la efemérides en cuestión, así como también la preparación de carteleras alusivas. Este espectáculo con continuidad previsible, se reitera año a año con igual intencionalidad pero cuidando de que no haya repeticiones en la programación respecto a años anteriores.

Acerca del cancionero patrio

Objetivo general: 2. Indagar acerca de la correspondencia del cancionero que forma parte de los actos patrios escolares con los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo a través de la resignificación de sus significantes.

Hipótesis sustantiva: 2. El cancionero que forma parte de los actos patrios escolares, proveniente en su mayoría de décadas anteriores, aporta nuevos significados que se corresponden con los enunciados que definen la identidad nacional según el peronismo.

De acuerdo al objetivo general y a la hipótesis sustantiva expuesta, al finalizar este estudio es posible hacer algunas consideraciones.

- El cancionero escribe el mito patriótico en el que se asienta la identidad nacional, mito que se renueva en cada efemérides a través de la historia, estableciendo y reproduciendo la red de relaciones enunciativas a partir del discurso patriótico.

- La presencia de canciones y marchas que apelan a la emoción y a la respuesta corporal siguiendo la estridencia de los bronces y desplegadas en ritmo marcial, son el elemento de materialización de la discursividad que permite ir más allá de lo explícito, logrando la “semantización duradera” en la conciencia de alumnos y maestros cuyo efecto se hace sentir a través de las generaciones que recuerdan hasta el fin de sus días las estrofas del cancionero.

- El estilo en que se encuadra la música de las canciones es un dador de significado, que le confiere al repertorio patrio su carácter de tal a través de la impronta marcial y solemne de las marchas e himnos evidenciando la impronta militarizada de la escuela primaria, no solamente en el período estudiado sino desde los comienzos de la “educación patriótica” hasta entrada la democracia en los años 80.

- La “patria”, permitió albergar una “Nueva Argentina”: la Argentina peronista simbolizada en la bandera a la que se le dedica buena parte del cancionero. Una patria concreta, histórica y singular: una patria para el pueblo, destinatario de la ciudadanía plena habiendo adquirido derechos que antes desconocía.

- Todo el cancionero hunde las raíces de su canto en “la patria”, que, como cantera de significantes, en ella se consolidan valores universales como: la libertad, la igualdad, el pueblo, la familia, Dios o el trabajo, así como otros atravesados por la historicidad de la época: los ecos de la argentinidad, la gloria, el triunfo y el heroísmo, que el peronismo llena con su propia significación. De este modo la identidad nacional queda asegurada.

- Las estrofas del repertorio patrio aluden a una Nación por la que en los campos de batalla los soldados inmolaron su vida, que fuera coronada por heroicos episodios históricos y enfrentada a la fiera codicia del enemigo. La Nación del cancionero, muy poco explicitada, en su neutralidad permite remitir a la Nueva Argentina que el régimen pretende: “socialmente justa, económicamente libre y políticamente soberana”. En el imaginario de los argentinos la Nación peronista se instala sobre

protagonistas que definen su identidad: la Iglesia Católica y las Fuerzas Armadas, aunadas con el gobierno en la construcción y la conducción de la “Nueva Argentina”

- El peronismo no tuvo necesidad de exaltar las figuras de otros héroes que se identificaran con la nacionalidad. El cancionero, relato de la epopeya reiterada de San Martín, Belgrano, Sarmiento, expresa su lealtad a los héroes que hicieron la patria y permite la transferencia de su heroicidad a Perón, quedando todos fusionados en el plano simbólico del relato patriótico.

- Sin embargo, se necesitó reforzar el culto a Perón como conductor y como otro gran argentino, el que combatió al enemigo materializado en “el capital”, exaltando las virtudes que lo coronan como “primer trabajador”. El “Canto al trabajo” es una innovación en el repertorio porque el modelo social y económico así lo requería, sobre todo en circunstancias en las que Perón se propuso dignificar el trabajo obrero dentro de su política de inclusión social.

- Imperativo, poético y declarativo, el cancionero se confunde en un “nosotros” que abarca al enunciador y a su auditorio, que, a la vez, se transforma en un nuevo enunciador en un eterno espiral enunciativo que no puede encontrar su final, a través de un mensaje monotemático que estalla en diversidad de palabras dichas y cantadas. Así se escucha la voz de un “enunciador abstracto”, un “enunciador imperativo” y un “nosotros heroico” que se diluye en un yo “enunciador maravillado”, “enunciador-admirador” y “enunciador-soldado”.

- Aunque el lugar del enunciador se esfume hacia distintos lugares, siempre entraña la prédica de los valores que definen la argentinidad. Cancionero, “homilía patriótica” que no cesa en su mensaje, que aunque desde distintos lugares siempre predica los valores patrióticos que todo gobierno, inclusive el de Perón, desea desarrollar y sostener en su acción de adoctrinamiento para concretar su proyecto político.

- Según los tiempos, los actos patrios y el cancionero de rigor, hacen brotes con distintas intensidades y ramificaciones y adquieren nuevos sentidos pero a través de los mismos significantes que se hacen carne en la persistencia de los mismos gestos, la misma dinámica, los mismos textos y melodías.

- En cuanto a todas las categorías del lenguaje musical analizadas, las obras responden a las formas compositivas occidentales europeas, no presentado ningún elemento que pueda asimilarse a las formas compositivas nacionales ya sean folklóricas o nativas. Esta observación revela que la tradición musical argentina se sustenta en una mirada hacia las formas culturales no nacionales. El cancionero evidencia el influjo europeo y en especial la influencia del melodismo italiano que no busca en la tradición nacional las fuentes para la composición. Los músicos de la época, residentes en este suelo, habían sido formados en la tradición de la llamada

“música culta” europea, que, venida de la “civilización”, no hacía lugar a ningún elemento compositivo que pudiera alejar a la creación musical de su impronta “refinada y cuidada” venida de Europa. Había que dejar atrás toda forma cultural que ligara al pasado, no había historia que recuperar.

- La palabra del cancionero es “pública”, es de todos los argentinos y además existe desde antes como forma prefijada de la que han sido destinatarias generaciones anteriores de argentinos. Palabra ya dicha, “palabra circulante”, que en cada ocasión se refuerza en la repetición solemne del ritual discursivo institucionalizado por la escuela. El peronismo “aprovecha” esa discursividad pública ya existente, resignificándola. Utiliza los mismos significantes para dirigirse a un destinatario que asume un nuevo significado: el niño pobre, único privilegiado, el hijo del pueblo. Es el niño del pueblo peronista.

- El repertorio patrio, cristalizado en significantes de tal universalidad que se tornan indiscutibles, no requirió de cambios demasiado importantes durante el período estudiado. Sus versos fueron parte de los significantes que forjaron el sentido común de los argentinos que Perón no necesitó innovar, posiblemente tampoco se lo propuso, dado que la ficción del cancionero le resultaba una plataforma segura para adecuarla a su dimensión ideológica.

Por esa ambigüedad de significación, y porque Perón no reniega de esos significantes de cuño liberal que entrañan las canciones tales como: patria, Nación, heroísmo, trabajo, pueblo, libertad, igualdad, entre otros, es que éstos no requieren ser cambiados por otros acordes a su doctrina. Es preferible sostenerlos evitando un nuevo conflicto con la oposición pero redimidos en una nueva significación en consonancia con los enunciados peronistas. El contexto de la dimensión ideológica del peronismo les otorga nueva significación, son las aguas de la doctrina peronista las que los tiñen con el color de su propia bandera.

Bibliografía

Aguilar, María del Carmen y otros; *Análisis auditivo de la música*; Informe de investigación presentado en el Instituto de Teoría e Historia del Artes “Julio E. Payró”; Facultad de Filosofía y Letras; Universidad de Buenos Aires; 1999.

Amuchástegui, Martha: “Los rituales patrióticos en la escuela pública” en Puiggróss, Adriana; *Discurso pedagógicos e imaginario social en el peronismo (1945-1955)*; Galerna; Buenos Aires; 2003.

Bertoni, Ana; “Construir la nacionalidad: héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891” en *Boletín del Instituto de Historia Argentina Y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, 3ª serie; N° 5; 1º semestre; 1992.

Carli, Sandra; *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955*; Miño y Dávila; Buenos Aires; 2003.

Ciria, Alberto; “Peronismo para escolares” en Revista *Todos es historia*; Año XVII; N° 199-200; Buenos Aires; Diciembre de 1983)

Cohen, Andrea (trad.); *Lenguaje e ideología. Lingüística Interdisciplinaria*, material de cátedra de Lingüística Interdisciplinaria; FFyL, UBA; 2005.

Corbière, Emilio; *Mamá me mimó, Evita me ama. La educación argentina en la encrucijada*; Sudamericana; Buenos Aires; 1999.

Cornú, Laurence; “Experiencia y metáfora de la danza como acto puro de las metamorfosis” Frigerio, Graciela y Diker, Gabriela (comps.); *Educación (sobre) impresiones estéticas*; Del estante; Buenos Aires; 2007.

Díaz, Esther; *La filosofía de Michel Foucault*; Biblos; Buenos Aires; 2005.

Díaz, Esther; *Entre la tecnociencia y el deseo. La construcción de una epistemología ampliada*; Biblos; Buenos Aires; 2007.

Dussel, I. y Southwell, M.; "Los rituales escolares: pasado y presente de una práctica colectiva" en Revista: *El Monitor de la educación*; Buenos Aires; N° 21; 5ª época; junio 2009.

Escudé, Carlos; *El fracaso del proyecto argentino*. Educación e ideología Instituto Torcuato Di Tella; Buenos Aires; 1990.

Fernández Bravo, Álvaro; *La invención de la Nación*; Manantial; Buenos Aires; 2000.

Fierro, María Cecilia y Carvajal, Patricia; *Mirar la práctica docente desde los valores*; Gedisa; Méjico; 2003.

Finkelkraut, Alain; *La derrota del pensamiento*; Anagrama; Barcelona; 2000.

Finocchio, Silvia; *La escuela en la historia argentina*; Edhasa; Buenos Aires; 2009.

Foucault, Michel; *Vigilar y castigar*; Siglo XXI Editores; Buenos Aires; 1999.

Foucault, Michel; *Microfísica del poder*; La piqueta; Buenos Aires; 1992.

Foucault, Michel; *La verdad y las formas jurídicas*; Gedisa; Barcelona; 1978.

Frigerio, Graciela y Diker, Gabriela (comps.); *Educación: ese acto político*; Del estante; Buenos Aires; 2005.

Frigerio, Graciela y Diker, Gabriela (comps.); *Educación (sobre) impresiones estéticas*; Del estante; Buenos Aires; 2007.

Gimeno Sacristán; José; *El currículo: una reflexión sobre la práctica*; Morata; Madrid; 1994.

Goldstein, Gabriela; "La experiencia estética como experiencia de conocimiento" en Frigerio, Graciela y Diker, Gabriela (comps); *Educación (sobre) impresiones estéticas*; Del estante; Buenos Aires; 2007.

Lobato, Mirta Zaira y Suriano, Juan; *Atlas histórico de la Argentina*; Sudamericana; Buenos Aires; 2004.

Malbrán, Silvia; *El oído de la mente*; Akal; Madrid; 2007.

Mc Laren, Peter; *La escuela como un performance ritual. Hacia una economía política de los símbolos y gestos educativos*; Siglo XXI; México; 1995.

Meyer, Leonard; *La emoción y el significado en la música*; Alianza; Madrid; 2005.

Pilia de Assuncao, Nelda, Ravina, Aurora y otras; *Mayo de 1810. Entre la historia y la ficción discursivas*; Biblos; Buenos Aires; 1999.

Pineau, Pablo; "Cuadros de una exposición: comentarios sobre la escuela como máquina estetizante" en Frigerio, Graciela y Diker, Gabriela; *Educación (sobre) impresiones estéticas*; Del estante; Buenos Aires; 2007.

Plotkin, Mariano; *Mañana es San Perón*; Ariel; Buenos Aires; 1993.

Puiggrós, Adriana; *Discursos pedagógicos e imaginario social en el peronismo (1945-1955)*; Galerna; Buenos Aires; 2003.

Puiggrós, Adriana; *El lugar del saber.. Conflictos y alternativas entre educación, conocimiento y política*; Galerna; Buenos Aires; 2003.

Puiggrós, Adriana; *Qué pasó en la educación argentina: breve historia desde la conquista hasta el presente*; Galerna; Buenos Aires; 2003.

Rein, Raanan; *Peronismo, populismo y política: Argentina-1943-1955*; Universidad de Belgrano; Buenos Aires; 1998.

Revel, Judith; *El vocabulario de Foucault*; Atuel; Buenos Aires; 2008.

Ricoeur, Paul; *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: Siglo XXI. 1975, citado en Revista Asoc. Coloproct. del Sur 2009 (sin autor);pág.11; www.acosur.org.ar/revista/cap.3/consideraciones metodológicas; página visitada el 13-02-2010.

Romero, Luis Alberto (coord.); *La Argentina en la escuela. La idea de nación en los textos escolares*; Siglo XXI; Buenos Aires; 2004.

Rouquié, Alain; *Poder militar y sociedad política en Argentina*; Tomo II; Hyspamérica; Buenos Aires; 1986.

Sáenz Obregón; Javier; "La escuela como dispositivo estético" en Frigerio, Graciela y Diker, Gabriela (comps); *Educación (sobre) impresiones estéticas*; Del estante; Buenos Aires; 2007.

Samaja, Juan; *Epistemología y metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*; Eudeba; Buenos Aires; 2003.

Samaja, Juan; *Semiótica y dialéctica*; JVE ediciones; Buenos Aires; 2000.

Sibilia, Paula; "Del deseo al cuerpo domesticado" en Revista *ADN*; La Nación; Buenos Aires; 1º de noviembre de 2008.

Sigal, Silvia y Verón, Eliseo; *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*; Eudeba; Buenos Aires; 2003.

Smith, Anthony; "¿Gastronomía o geología? El rol del nacionalismo en la reconstrucción de las naciones" en Fernández Bravo, Álvaro; *La invención de la Nación*; Manantial; Buenos Aires; 2000.

Somoza Rodríguez, Miguel; *Educación y política en Argentina (1946-1955)*; Miño y Dávila; Buenos Aires; 2006.

Vasilachis de Gialdino, Irene: "El análisis lingüístico en la recolección e interpretación de materiales cualitativos", en Forni, Floreal, Maria Antonia Gallart e Irene Vasilachis de Gialdino: *Métodos cualitativos II: la práctica de la investigación*, CEAL, Bs. As., 1992; citada en Revista Asoc. Coloproct. del Sur 2009 (sin autor);pág.10; www.acosur.org.ar/revista/cap.3/consideraciones metodológicas; página visitada el 13-02-2010.

Vega, Carlos; *El Himno Nacional Argentino*; Eudeba; Buenos Aires; 1962.

Villavicencio, Susana; *Sarmiento y la Nación Cívica. Ciudadanía y filosofías de la Nación Argentina*; Eudeba; 2008.

Wainerman, Catalina y Heredia, Mariana; *¿Mamá amasa la masa? Cien años en los libros de lectura de la escuela primaria*; Editorial de Belgrano; Buenos Aires; 1999.

Ynoub, Roxana; *El proyecto y la metodología de la investigación*; Cengage learning; Buenos Aires; 2007.

Zamaçois, Joaquín; *Curso de formas musicales*; Labor; Barcelona; 1982.

Fuentes primarias

Boletín de Comunicaciones del Ministerio de Educación de la Nación; Nº 231; 26-4-49.

Calendario Escolar; Ministerio de Educación de la Nación; año 1951.

Cuadernos para el Maestro Argentino; Ministerio de Educación de la Nación; Nº 1 y 2; Buenos Aires; 1953.

Decreto Nº 26944: *Fines de la Educación* del 4-11-1947, en Somoza Rodríguez, Miguel; 2006: 133-134.

La Nación Argentina. Justa, Libre. Soberana; Peuser; 3ª edición; 1950; Publicación oficial.

Perón, Juan Domingo; discurso pronunciado el 2-12-1943, en Sigal, Silvia y Verón Eliseo; 2003: 43.

Perón, Juan Domingo; Discurso pronunciado el 17-6-44 en Sigal, Silvia y Verón Eliseo; 2003; 38.

Perón, Juan Domingo; Discurso pronunciado el 8-7-44: en Sigal, Silvia y Verón Eliseo; 2003: 47.

Perón, Juan Domingo; Mensaje pronunciado declarando inaugurado el año lectivo; 2-4-51; en Rein, Raanan; 1998:93.

Perón, Juan Domingo; *El proyecto Nacional*; Cid Editorial; Buenos Aires; 1986.

Partituras

Himnos:

Himno Nacional Argentino; Blas Parera y Vicente López y Planes; Melos; Buenos Aires; 2007.

Canción patriótica de 1810; atribuida a Esteban De Luca; Neuman; Buenos Aires; sin fecha.

Himno al Libertador General San Martín; Arturo Luzzatti y Segundo M. Argañaraz; Imprenta Garrot; Buenos Aires; sin fecha.

Himno a Sarmiento; Leopoldo Corretjer; Lotermoser; Buenos Aires; 1970.

Marchas:

Canto al trabajo; Cátulo Castillo y Oscar Ivanisevich; Ed. Julio Korn; Buenos Aires; sin fecha.

Marcha del reservista; Alberto Ciofolelli y Carlos Smith; Ricordi; Buenos Aires; 1946.

San Lorenzo-Cayetano A. Silva y Carlos Benielli; Ricordi; Buenos Aires, 1969.

Canciones a la bandera:

Aurora; Héctor Quesada y Luis Illica; Ricordi; Buenos Aires; sin fecha.

La bandera; Pascual Romano y G. J. García; Ortelli Hnos.; Buenos Aires; 1941.

La azulada bandera del Plata; anónima; Euterpe; Buenos Aires; sin fecha.

Mi bandera; Juan Imbroisi y Juan Chassaing; Neuman; Buenos Aires; 1936.

Saludo a la bandera argentina; Leopoldo Corretjer; Lotermoser; Buenos Aires; 1948.

¡Viva la patria!; Leopoldo Corretjer y Rafael Obligado; Ed. Romero y Fernández;
Buenos Aires; sin fecha.

**APÉNDICE
CUADRO 1**

UA	VARIABLES ANALIZADAS EN LAS ENTREVISTAS											
	Preparativos	Prolijidad presentac.	Asistencia familiares	Otros concurrentes	Canc. Obligat.	Instruct.	Organización	Textos dramatizaciones.	Desfile en las plazas	Cambios Con Perón	Cambio después de Perón	Clima maestros
1	Muchos-Mucha importancia-Anticipación	Impecables	Sí	Autoridades municipales-granaderos	Sí	No	Directora Izamiento de la bandera Himno Glosas, discurso Actuaciones	Revistas "La obra"- Billiken Inventaban maestras	Sí	No	No	Temor-cuidado
2	Muchos	Impecables como fiesta	Familias	vecinos, bandas militares	Sí	No	Directora Abría el acto Anticipación Discurso maestra, números de los chicos, canciones	Revista "La obra", libros, inventaban maestros	Sí	No	No	Muy tranquilo
3	Muchos	Muy limpios	Siempre padres,	-----	Sí	No	Directora Himno, izamiento bandera, escenificaciones, discurso, canciones	Inventados por maestras	Sí	No	No	Sin problemas
4	Muchos	Muy buena radiantes De fiesta	Padres, abuelos, tíos	Sociedad de fomento	Sí	No	Siempre igual Entrada bandera, himno, numeritos, canciones entrada	Revista "La obra"	Sí	No	No	Bueno
5	Muchos	Reluciente	Sí	Autoridades	Sí	No	Anticipación	Inventados	Sí	No	No	Tranquilo

	Día de júbilo			Consejo Escolar Bandas militares			Izamiento bandera Himno Abanderados Actuaciones Canciones	maestras				
6	Mucha preparación Colaboración Muy importante	Impecable	Mamás, papás	Bandas del ejército	Sí	No	Directora Profesora de música Izamiento bandera Himno Discurso Actuaciones niños	Libros, revistas, inventados por maestras	Sí	No	No	Miedo No pasó nada
7	Expectativas Colaboración	Preocupación Impecables	Alguien de la familia: tía, abuela	Intendente, cura, jefe Distrito Militar Comerciantes	Sí	No	Siempre igual Himno Discurso, actuaciones,	Revista "La obra"	Sí	No	No	Resquemores No pasó nada
8	Mucho preparativo Organización	Muy esmerados Muy prolijos	Sí, padres y madres	Vecinos, otros parientes	Sí	No	Directora Izamiento bandera, Himno, discurso, actuaciones	_____	Sí	No pero más tranquilos	Sí	Rencores, cuidado, persecuciones no
9	Mucha preparación	Muy prolijos	Padres, madres, tíos, abuelos	Integrantes de la aviación Bandas de la aviación	Sí	No	Directora Izamiento bandera, Himno, discurso, representaciones	Libro de "La Obra"	Sí	No	No	Muy bueno Solidaridad No persecuciones

CUADRO 2 *	
VALORES EN RELACIÓN A LA CANTIDAD DE UNIDADES DE ANÁLISIS	
CANTIDAD DE UA	VALOR
9	Todas
Entre 7 y 8	La mayoría
Entre 4 y 6	La mitad
Menos de 6	Pocas
0	Ninguna

*Se ha establecido un gradiente de valores nominales considerando en relación a la respuesta acerca de cada una de las variables.

CUADRO 3													
UA	VALORES DE LAS VARIABLES ANALIZADAS EN LAS ENTREVISTAS												
	Preparativo	Prolijidad presentac ión	Asistencia familiares	Otros concurrentes	Canc. Obligat.	Instructivo	Organización	Textos dramatizaciones		Desfile en las plazas	Cambi os con Perón	Cambio después de Perón	Clima entre los maestros
	Muchos preparativos	Muy prolijos	Siempre presencia de otros familiares además de padres	Asistencia de otros concurrentes	Sí	No había	Muy organizados y siempre igual	Extraídos de la revista “La obra”	Inventados por los maestros	Si	No hubo	No hubo cambios	Sin problema
R	Todas	Todas	Todas	La mayoría	Todas	Todas	Todas	Algunas		Todas	Todas	La mavoría	Algunas

Entrevistas

Entrevista Nº 1

Entrevista realizada a la Sra. Lía F. realizada el 23 de marzo de 2009 en la ciudad de Adrogué, Pcia de Bs. As.- Maestra de grado y luego directora entre 1942 y 1978 en Alte. Brown, Pcia. de Bs. As

1)-¿Puede decirme algo respecto a los preparativos para los actos patrios escolares durante el período del gobierno peronista 1946-1955?

-Sí...había muchos preparativos...se le daba mucha importancia...Nos quedábamos muchas horas después de clase ensayando con los chicos. Yo preparé un pericón nacional durante tres meses. Todavía cuando me encuentro con ex alumnos por la calle y lo primero que me dicen es..."¿se acuerda de aquel pericón?....

La Sra. M.E.S. directora de la escuela le daba mucha importancia, quería que todo salga perfecto, exigía mucho, mucha organización.

2)-¿Cómo era la presentación en cuanto a la prolijidad el día del acto?

-Además la presentación de los chicos y maestros era impecable. Había mucha organización...Se le daba mucha importancia. Los padres se desesperaban por presentar a sus hijos con lo mejor. Los guardapolvos muy limpios y almidonados. Todos los padres concurrían... concurrían mucho y les gustaba. Después del acto la cooperadora les daba un alfajor generalmente o alguna otra golosina.

3)-¿Asistían los familiares?

-Ah! Se llenaba el hall de la Esc. Nº 1. Ocurrió que entre el 42 y el 45 (yo me inicié en el 42) se acostumbraba a que las fiestas se hicieran en el Teatro Argentino. Los padres preparaban o alquilaban los disfraces muy costosos para los chicos...era un suceso...importantísimo... era un gasto muy grande de dinero...Ya durante el gobierno de Perón, eso se suspendió y llegó la orden de que las representaciones tenían que hacerse con el guardapolvo y un detalle alusivo...un sombrero, una espada, un abanico., con la idea de no hacer gastar a los padres. Eso fue en el 46.

Ah...algo más... también se agregó en esos tiempos el 17 de octubre como acto escolar. Recuerdo que ese día nadie quería decir el discurso; teníamos miedo, las familias no querían hablar, las maestras tampoco hablábamos en la escuela. Teníamos una compañera que era peronista, muy pero muy peronista y ella nos salvaba siempre porque le daban el discurso a ella.

También recuerdo que cuando murió Evita en el 52...¿en el 52?...sí...sí...tuvimos que ir con toda la escuela, alumnos, maestros y la directora, la Sra. de B. a donde la estaban

velando, en la CGT creo. Ahí nos hicieron pasar con los chicos por el tercer piso y desde ahí veíamos para abajo a Eva, muy bonita... Por abajo pasaba el pueblo, nosotros miramos desde arriba. Nos vinieron a buscar unos micros desde la escuela. También me acuerdo que tuvimos que dar muchas clases sobre el Plan Quinquenal, yo tenía mucho material, nos mandaban unos libros enormes. Tenía también mucho de lo que salía en "La Prensa", en rotograbado marrón, eran como espacios del gobierno que publicaban sobre el Plan. Pero ahora ya no tengo nada...al mudarme al departamento tuve que deshacerme de eso...a veces me da pena...pero no se puede tener todo.

4)-¿Quiénes concurrían al acto además de los familiares?

-Las autoridades municipales iban casi siempre. No te olvides que yo estaba en la Esc. Nº1, la más importante del distrito y frente a la plaza donde está la Municipalidad. También iban los granaderos que se ponían al lado del busto a San Martín que hay en el hall de la escuela. No te olvides que esa escuela se llama Gral. San Martín. Primero se llamaba Monner Sans pero eso nunca se oficializó. Con Perón fue que se ordenó que todas las Escuelas Nº1 se llamaran Gral. San Martín, por eso nosotros cantábamos mucho el Himno a San Martín. Hacíamos una nota de pedido para que vengan los granaderos porque ellos eran los padrinos de la escuela y venían siempre.

Algunas fechas se festejaban también en la plaza. Por ejemplo el 25 de mayo en la Plaza Brown, el 20 de Junio en la Plaza de Burzaco, el 9 de Julio... en la Plaza de Longchamps...me parece y el 17 de agosto en la Plaza San Martín de Adrogué, ahí frente a la estación...lba una delegación con algunos alumnos, abanderado, escoltas, alguna maestra y la directora. También ahí los padres iban mucho.

También en el inicio de clases se transmitía el discurso del Ministro de Educación en el acto.

En la plaza desfilaban impecables alumnos y maestros. Con delantal, nada de ponerse arriba sacos ni tapados, solamente el delantal blanco aunque hiciera frío. Nosotras nos habíamos hecho un cuellito tejido de angora blanca para abrigarnos y tapar lo que llevábamos abajo y que no se viera nada, nada. Llevábamos guantes blancos, los chicos también...bueno, los que tenían...y todos de zapatos marrones...todo sin sacos encima.

-¿Y los que no tenían?

-Bueno...yo me acuerdo que antes de Perón estaban los que se llamaban "los pobres" que los mandaban a la Municipalidad y les daban útiles escolares y guardapolvos. No sé si hacían un listado... Pero eso no siguió después de Perón.

5)-¿Ud. recuerda que hubiera algún cancionero obligatorio que se cantaba en los actos escolares?

-Sí. El cancionero incluía: Mi bandera, Saludo a la bandera argentina, Aurora, San Lorenzo, Himno a San Martín, Himno a Sarmiento y la Marcha peronista que la pusieron también como obligatoria pero no la cantaban tanto. Ah... a veces la Canción de 1810. La marcha del trabajo a veces para desconcentrarse.

Todas se cantaban siempre?

La del Himno a San Martín sí, siempre lo mismo que el Himno y Aurora. Las demás según las fechas.

- ¿Y las otras canciones, por ejemplo “La azulada bandera del Plata“, esa otra que dice “gloriosa enseña...”

- Ah...sí...esas también pero menos...no en todos los actos...

-¿Y esa que dice “dulce patria...”? (le canto un trozo...)

-Tal vez...yo la recuerdo...sí...sí...la cantaban hasta a veces en alguna fiesta patria...

- ¿Y la “Canción patriótica de 1810?

- No...no

-¿Y la “Marcha del reservista”?

- Sí para salir de los actos bien formaditos.

-¿Había algunas que se cantaban siempre?

- Mirá...tanto no me acuerdo... pero seguro que el Himno, Aurora, San Lorenzo o la de San Martín sobre todo en 1950 que fue el Año del Libertador General San Martín...

6)-¿En las escuelas recibían algún instructivo emanado de la superioridad, por ejemplo del Ministerio de Educación para llevar a cabo los actos patrios?

- No, yo no recuerdo instructivos. Si la directora recibía algo no sé...a nosotras no nos llegaba nada.

7)-¿Cómo se organizaban los actos?

-Bueno...la Directora anotaba en un cuaderno la tarea que a cada una nos asignaba en cada acto: dirigirlo con las glosas y las presentaciones, discurso...íbamos rotando. Empezaba con el izamiento de la bandera, el Himno. Una maestra que dirigía iba leyendo el desarrollo del acto, nombraba a quien decía el discurso, las representaciones de los chicos... Los grados preparaban distintos números. Mucho folklore, danzas y canciones, dramatizaciones. Siempre nos ayudaba mucho la profesora de música, nos apoyábamos en ella.

8)-¿De dónde sacaban los textos de las dramatizaciones?

- Bueno...la revista “La Obra” que comprábamos tenía organizadas las dramatizaciones o las obritas de teatro para cada grado, también sacábamos de “Billiken”. Pero además había maestras que eran muy hábiles que hacían el libreto ellas mismas para las representaciones. Los escribían para cada oportunidad.

9)-¿En las plazas desfilaban las escuelas?

-Sí...como las maestras dábamos clase de educación física porque no había profesores, nosotras dábamos ejercicios respiratorios, movimientos, ejercicios, juegos...juegos con banderitas y les enseñábamos a desfilan en escuadras en el patio y en la plaza, practicábamos eso con mucha anticipación.

10)-¿La llegada de Perón marcó un cambio en la organización y desarrollo de los actos?

-No...no... se agregaron las canciones que te dije, se le dio importancia al Himno a San Martín...se cantaba obligadamente la Marcha peronista pero nada más...

11)-¿Y después de Perón hubo algún cambio?

-No...más o menos siguió un tiempo así...pero los actos siguieron así hasta el 62. Después todo empezó a cambiar. Pero no te olvides que la Sra. M.E.S. le daba mucha muchísima importancia...todo eso después se desvirtuó.

12)-¿Cómo era el clima entre los maestros durante la época peronista?

- Había temor...nos cuidábamos mucho. Hablábamos en secreto...

Entrevista Nº 2

Entrevista realizada a la Sra. Nélide de A. el 16 de abril de 2009 en la ciudad de Buenos Aires-Maestra de grado y luego secretaria entre 1950 y 1989 en la ciudad de Buenos Aires.

1)-¿Puede decirme algo respecto a los preparativos para los actos patrios escolares durante el período del gobierno peronista 1946-1955?

- Los preparativos eran muchos y con mucha anticipación porque los actos patrios eran algo muy pero muy importante.

La directora nos organizaba con el discurso a cargo de alguna maestra, otra que dirigía y la profesora de música que estaba a cargo del acto. Luego venían los números de los chicos. Siempre el orden era el mismo. La directora abría el acto, luego el discurso de una maestra y los números de los chicos. Las canciones se cantaban en distintos momentos y según la celebración. Para San Martín el "Himno a San Martín" y "San Lorenzo", para el 20 de junio "Mi bandera" y "Saludo a la bandera" y así... Se respetaba mucho cada fecha. Los actos eran muy respetados, muy valorados, tenían una importancia única...lo que tiene que ser.

2)-¿Cómo era la presentación en cuanto a la prolijidad el día del acto?

- Ah...venían pulcros, impecables, como día de fiesta...

- ¿Y las maestras?

- Ah...sí...claro...las maestras y sobre todo la directora también...

3)-¿Asistían los familiares?

- Si venían los chicos con alguien de su familia. Yo trabajé siempre en zonas muy pobres, lo que serían las villas de ahora. Los chicos venían muy mal alimentados y en los inviernos sufrían mucho frío.

Las familias colaboraban mucho, todo lo que podían...eran muy pobres pero se interesaban por todo...por la clase de música...Había interés de las familias.

Recuerdo que no se podía disfrazar a los chicos. Eso estaba muy bien. Todos igualitos. Si eran soldaditos solamente con un gorrito de papel...de papel de diario...pero todos iguales. Nada de disfraces, eso despierta envidias, el nene que no puede sufrir...

Yo me inicié en enero de 1950. El 18 de enero en las "vacaciones útiles" que así se llamaba. Durante las vacaciones los chicos en lugar de estar en la casa sin alguien que los atiende o en la calle, iban a la escuela. Allí estaban cómodos atendidos por personal especializado y aprendían jugando, sin calificaciones, sin tareas, sin tomar asistencia. Cada docente enseñaba su materia. Yo algún ritmo, algún cantito, Pinocho, alguna dramatización. El chico estaba entretenido, jugaba y aprendía. Iba contento y sin obligación. Nadie estudiaba nada, todo se hacía en el momento.

4)-¿Quiénes concurrían al acto además de los familiares?

- Gente del barrio...había interés... a veces venía alguna banda a tocar. Recuerdo que la del Regimiento de Patricios vino varias veces.

5)-¿Ud. recuerda que hubiera algún cancionero obligatorio que se cantaba en los actos escolares?

- Había un cancionero obligatorio que se cantaba y se ensayaba durante el año y se cantaba en las fiestas patrias. Yo trabajaba con la colaboración de las maestras de grado. El 25 de mayo tradicionalmente yo preparaba el carnavalesito con los chicos. Participaban todos. El tímido, el que era duro para bailar se lo incluía también. A los chicos les encantaba, yo les iba haciendo gustar el folklore, yo enseñaba los pasos coreográficos, las figuras, el bracete...bailaba todo el mundo...si éste no sabe...bueno para eso viene a la escuela. Yo les inculcaba el amor a las danzas folklóricas...yo siempre conseguía que se entretuvieran.

-Bueno...volviendo al cancionero...

- Se preparaban todas las canciones todo el año en la clase de música y se usaban según la fecha que correspondiera, pero también eso dependía de la edad de los chicos. Había algunas canciones muy difíciles. "Gloriosa enseña" es muy difícil. Entonces la maestra de música no la preparaba y la reemplazaba por "Mi bandera" o "Azulada bandera"...Himno a San Martín" ese era obligatorio para cantar el 17 de agosto. En los actos había una primera parte que era "oficial": las canciones patrias esas que te dije y el Himno por supuesto, los discursos y una segunda que eran los números de los chicos.

-¿Se cantaba la "Canción patriótica de 1810?

- Si, si...era la primera estrofa de la canción que se cantó como Himno antes de que tuviéramos el nuestro...pero se cantaba...no me acuerdo muy bien...pero casi seguro que era para el 25 de mayo. ¿o 9 de julio?...no, no, 25 de mayo. También ensayábamos la "Marcha del trabajo" y la "Marcha del reservista" pero generalmente no se cantaban en el acto patrio sino que se cantaban en la clase de música. También estaba la "Marcha peronista" pero yo no la enseñé nunca...fijate que no tengo la letra...tengo la partitura copiada a mano pero sin la letra.

-¿Pero no era obligatoria?

- No...para nada...La enseñaba la maestra que quería. Había también un cancionero religioso que era optativo...la maestra que quería lo enseñaba, las maestras daban clases de...

-¿Y esa que dice "dulce patria..."? (le canto un trozo...)

- Si, pero no tanto...a veces...

6)-¿En las escuelas recibían algún instructivo emanado de la superioridad, por ejemplo del Ministerio de Educación para llevar a cabo los actos patrios?

- No, no. Solamente la directora organizaba todo. Bueno...si ella recibía algo yo no lo sé. El director organizaba todo pero no me parece que llegaran directivas.

7)-¿Cómo se organizaban los actos?

- Yo organizaba todo y las maestras me ayudaban. Les daba un texto para memorizar a los chicos y ellas los escribían y se lo hacían aprender. Yo hacía una dramatización y le ponía la música o alguna cancioncita. Todo el acto lo organizaba yo pero ya tenía una forma siempre igual que había que respetar: discurso, canciones oficiales, números de los chicos. Siempre el acto lo abría el director.

8)-¿De dónde sacaban los textos de las dramatizaciones?

-De la revista "La Obra", de un libro que no me acuerdo el autor que tenía obritas de teatro para niños. Otras las inventaba yo misma o les cambiaba algunas cositas a las que yo encontraba en estos lugares que te digo. La revista "La Obra" tenía mucho material para los maestros.

9)-¿En las plazas desfilaban las escuelas?

- Sí, sé que eso se acostumbraba a hacer pero a mí no me tocó nunca porque yo estaba en escuelitas muy pobres y alejadas.

10)-¿La llegada de Perón marcó un cambio en la organización y desarrollo de los actos?

- Bueno como te dije yo empecé en el 50, plena época de Perón pero tengo entendido que los actos se hacían desde siempre desde la misma manera y que las canciones fueron siempre las mismas. Se trabajó siempre con mucha libertad

11)-¿Y después de Perón hubo algún cambio?

- No para nada, ni con la Libertadora, ni con el Proceso...nadie se ocupó de esos temas. Siempre se siguió trabajando libremente. Parece que ese no fue motivo de preocupación para los gobernantes.

-¿Y con la llegada de la democracia en el 83?

- No... siguió todo igual...yo me fui en el 89 y hacíamos más o menos lo mismo.

12)-¿Cómo era el clima entre los maestros durante la época peronista?

-Muy tranquilo, nadie se metía en que si una era peronista o no. No había persecuciones. Se sabía si alguien era o no peronista ...pero no se hacía política dentro de la escuela, recuerdo que había mucho respeto entre nosotras.

Entrevista Nº 3

Entrevista realizada a la Sra. Alicia de R. el 8 de julio de 2009 en la ciudad de Adrogué- Pcia. de Buenos Aires- Maestra de grado y bibliotecaria escolar entre 1952 y 1985 en Avellaneda y La Plata.

1)-¿Puede decirme algo respecto a los preparativos para los actos patrios escolares durante el gobierno peronista entre 1946-1955?

- Había muchos preparativos, nos queríamos lucir. Los actos los preparábamos las maestras de acuerdo al plan que organizaba la directora. Siempre suponían himno, entrada de la bandera, discurso de alguna maestra, las canciones patrias...las de siempre y las escenificaciones que hacían los chicos.

Te aclaro que no teníamos profesor de música. Yo trabajé en escuelas que no eran céntricas. Entré en el '52 en Avellaneda, cerca de Wilde y luego trabajé en La Plata cerca de la entrada a la ciudad que en esos tiempos era una zona muy poco poblada.

2)-¿Cómo era la presentación en cuanto a la prolijidad el día del acto?

- Los chiquitos venían muy limpios...eso que había algunos muy pobres. Iban muy limpios y prolijos cuando era día de fiesta...y cuando no era...también.

Las maestras no podíamos ir como siempre, algo nos arreglábamos...

Recuerdo una familia que vivía del otro lado del arroyo y cada vez que llovía se les inundaba la casilla...a pesar de eso no faltaban a clase y siempre venían impecables...la madre era ama de casa y el padre trabajaba como ordenanza en una repartición oficial.

3)-¿Asistían los familiares?

- Sí, siempre venían... sobre todo los padres. Teníamos una excelente relación padres-maestros. Había gente muy sacrificada. Teníamos un verdulero que se levantaba a las 4 para ir al mercado...vivía en una casilla...no te imaginás...su hija lucía impecable...Me alegro mucho de haber trabajado en esas escuelas. Aprendí que había otro mundo distinto...estaba el de mi casa y del Normal...y ahí conocí un mundo nuevo.

4)-¿Quiénes concurrían al acto además de los familiares?

- No tengo recuerdo de la presencia de alguien más.

5)-¿Ud. recuerda que hubiera algún cancionero obligatorio que se cantaba en los actos escolares?

- Sí, el himno, la canción Aurora, San Lorenzo, Mi bandera, la otra que dice "gloriosa enseña de la patria mía...". Me acuerdo también que cuando yo era alumna del secundario - estuve en el Normal 5 de Barracas y luego seguí estudiando en el

Normal 1 de La Plata se cantaba la “Canción del trabajo” y la “Canción del 4 de junio” que decía “4 de junio jornada redentora de la patria...”

-¿Y las otras canciones, por ejemplo “La azulada bandera del Plata“, esa otra que dice “gloriosa enseña...”

- Sí...sí...: “La azulada bandera del Plata” una que era el “Saludo a la bandera”, también “gloriosa enseña de la patria mía” a veces en los actos...

-¿Y esa que dice “dulce patria...”? (le canto un trozo...)

- Cuando yo trabajaba no me acuerdo, tal vez la cantaba cuando yo iba al colegio...no me acuerdo bien...

-¿Se cantaba la “Canción patriótica de 1810?

- Sí...recuerdo que en muchos actos se cantaba...

-¿Y la Marcha del reservista”?

- No...yo por lo menos no recuerdo que los chicos la cantaran...me parece que tal vez las profesoras de música la enseñaban porque yo la conozco de la escuela pero en la nuestra no había profesora de música.

-¿Y la Marcha peronista?

- Sabés...me parece que nunca la escuché en la escuela...

-¿Cuáles se cantaban siempre?

- Bueno...Himno, Aurora, Mi bandera y las otras según cada fiesta...

6)-¿En las escuelas recibían algún instructivo emanado de la superioridad, por ejemplo del Ministerio de Educación para llevar a cabo los actos patrios?

- Que yo sepa nunca hemos recibido nada...posiblemente la directora...pero a nosotras no nos comunicaba nunca nada acerca de eso...

7)-¿Cómo se organizaban los actos?

- Se organizaban muy sencillamente. Se izaba la bandera, el Himno, un discurso y las representaciones de los chicos...eran chicos muy pobres...pero siempre había mucha emoción y entusiasmo por participar en las escenografías, obritas de teatro, poesías y canciones. Los padres colaboraban mucho, le ponían los detalles para caracterizar los personajes según la fecha.

8)-¿De dónde sacaban los textos de las dramatizaciones?

- Generalmente los inventábamos nosotras

9)-¿En las plazas desfilaban las escuelas?

- Nosotros no, porque como te dije éramos escuelas muy alejadas que no teníamos plazas cerca, pero sé que eso ocurría en escuelas céntricas de Avellaneda o de La Plata que son los lugares en donde trabajé.

10)-¿La llegada de Perón marcó un cambio en la organización y desarrollo de los actos?

- No lo sé porque yo empecé en el 52`pero en ese tiempo no recuerdo haber escuchado que había novedades sobre eso.

11)-¿Y después de Perón hubo algún cambio?

- No, se mantenía igual la organización de los actos y las canciones patrias eran las mismas.

-¿Y con la llegada de la democracia en el 83 hubo cambios?

- Bueno... las actuaciones fueron más naturales, más “modernas” pero en esencia siempre giraban sobre lo mismo y lo que se mantenía igual eran las canciones patrias y la organización de los actos con discurso, bandera, actuaciones...En esos tiempos yo ya era bibliotecaria de una escuela céntrica de Adrogué por lo que no me ocupaba tan directamente de la preparación de los actos...ya ahí había chicos que tocaban el bombo, otros la guitarra y recuerdo que a las canciones patrias también le agregaban algún numerito de otros cantos.

12)-¿Cómo era el clima entre los maestros durante la época peronista?

- Mirá...yo no tuve nunca problemas ni escuché que alguien los tuviera. Yo era muy discreta...pero no había cosas raras. Te digo más...cuando murió Eva nadie se puso la cinta negra pero los chiquitos vinieron con la cinta de su casa; yo por respeto a mis alumnos también me la puse. De todas maneras yo sé que saber...sabían en el Ministerio en qué estaba cada uno. Recuerdo que un día alguien me dijo “Ud. está en una lista” no sé...supongo que de no peronistas...” pero Ud. tiene manera de cubrirse” (yo tenía una tía cuyo marido era un general amigo íntimo de Perón) entonces yo le contesté que yo no tenía nada de qué cubrirme y si hacía falta yo me iba a saber defender por mí misma...pero nadie me molestó.

Entrevista Nº 4

Entrevista realizada a la Srta. Lidia F. el 14 de julio de 2009 en la ciudad de Buenos Aires- Profesora de música entre 1950 y 1980 en la ciudad de Buenos Aires.

1)-¿Puede decirme algo respecto a los preparativos para los actos patrios escolares durante el período del gobierno peronista 1946-1955?

- Los preparativos eran muchos. Había que decir quién daba el discurso, quién las glosas, quién se encargaba de las carteleras alusivas...y así...

Todo lo ordenaba la directora. Siempre los maestros trabajábamos mucho, con alegría y era como un compromiso moral participar de la organización. Había mucho entusiasmo. Yo estaba en una escuela del barrio de Flores Sur. Siempre más o menos 20 días y hasta un mes antes si es que las fiestas eran el 25 de mayo o el 9 de julio; para las otras no había tanta anticipación. Yo organizaba los actos junto con las maestras. Ellas hacían los bailes. Me acuerdo de La condición, la Zamba de Vargas, La firmeza...son las que recuerdo...otro año hicimos un Pericón con los chicos de 6º...fue tan lindo...

2)-¿Cómo era la presentación en cuanto a la prolijidad el día del acto?

- Venían radiantes a pesar de su pobreza, en muchos casos había algunos muy pobres y sin embargo la prolijidad era pareja en todos. -Ah!...!vos no sabés cómo se esforzaban!...los chicos en general venían limpios pero ese día parecían más relucientes. Los zapatitos (nada de zapatillas)... se los veía a algunos viejitos pero lustrados...el cabello recogido con cintas, los guardapolvos almidonados y las escarapelas que no faltaban en el pecho de cada uno...ahora es raro el que se acordó de ponérsela. Pero también los maestros lucíamos de fiesta. Yo tenía un guardapolvo especial para las fiestas que almidonaba con mucho almidón y lucía mucho porque no era derecho, tenía algo de vuelo...También me pintaba un poco...poquito,...no te creas que era un mamarracho...nada de peluquería...eso no había en ese entonces...bueno si había los maestros no podíamos acceder a la peluquería.

3)-¿Asistían los familiares?

- Sí, venían las familias y a veces venían los abuelos los padres y hasta los tíos de los nenes que actuaban en las representaciones teatrales o decían poesías o bailaban...La familia se preocupaban mucho por los chicos...va todo lo que podían porque había algunos que eran realmente pobres.

4)-¿Quiénes concurrían al acto además de los familiares?

-La escuela en la que yo trabajaba en esa época no era demasiado céntrica...los chicos venían de hogares muy diferentes. Había muchos hijos de inmigrantes italianos y españoles sobre todo y muchos provenientes de hogares judíos ya más instalados y

con mayor dinero. Me acuerdo que a veces venía alguien de la Sociedad de Fomento...bueno no sé si así se llamaban pero eran algo así...o alguna autoridad de algún club de la zona pero nada más...

5)-¿Ud. recuerda que hubiera algún cancionero obligatorio que se cantaba en los actos escolares?

- Sí. El cancionero obligatorio eran “Aurora” para izar la bandera, bueno el Himno...después “Mi bandera” para el 20 de junio y para la entrada y salida de la bandera para los demás actos, el Himno a San Martín o San Lorenzo para agosto... también la de Sarmiento para el día del maestro. Yo como profesora de música enseñaba otras que se cantaban a veces en los actos “como relleno” como ser la “Canción del trabajo”, la “Marcha del reservista”, “la Canción del estudiante” y la “Marcha peronista”.

-La “Marcha peronista” era obligatoria en todos los actos?

- Si...aunque a veces no teníamos tiempo...o el acto era un poco largo y no la hacíamos...o yo no había tenido tiempo de enseñarla a todos...entonces en esa fiesta no se hacía.

-¿Y no tenían problema?

- No...para nada...eso de obligatorio cada escuela lo tomaba como le parecía. Sé de escuelas en las que no se hacía. Había maestros muy antiperonistas que se negaban a hacerla y...bueno...no pasaba nada. Yo la enseñaba siempre. A los chicos les gustaba...¿viste? Tiene una letra muy fácil y un ritmo marcial muy movido. Yo tocaba en el piano todas las canciones acompañando a los chicos que ya para los actos las sabían de memoria porque en la clase de música se ensayaban esas canciones todas las clases. No como ahora que en la clase de música hacen otras cosas...bueno...ya sé son otros tiempos y cambiaron la manera de enseñar la música en la escuela...ahora es todo más libre, más creativo...cantan canciones que los chiquitos entienden más.

-¿Y las otras canciones, por ejemplo “La azulada bandera del Plata“, esa otra que dice “gloriosa enseña...”

- Si...sí...yo enseñaba varias de la bandera: Saludo a la bandera: “Yo te saludo bandera...”, la otra “gloriosa enseña de la patria mía el Paraná en sus brisas te envolvió...” la que me dijiste del Plata también...pero no tanto, estas se cantaban en los actos a veces...la más importante de la bandera era “Aquí está la bandera idolatrada...” que esa se cantaba siempre.

-¿Y esa que dice “dulce patria...”? (le canto un trozo...)

- Sí, sí “dulce patria, dulce patria de mayo y de julio...” si también...pero no tanto en los actos.

-¿Se cantaba la “Canción patriótica de 1810?

- Si, si ..se cantaba para el 25 de mayo ...yo la enseñaba casi todos los años....A mí no me gustaba demasiado la letra...era un poco aguerrida...era una que me parece que fue antecedente del himno nacional ...que la letra la hizo Esteban De Luca. Pero no te creas que la cantaban tanto...Me parece que no gustaba una letra tan peleadora...

6)-¿En las escuelas recibían algún instructivo emanado de la superioridad, por ejemplo del Ministerio de Educación para llevar a cabo los actos patrios?

- Que yo sepa...no...tal vez le llegaba a la directora pero no recuerdo haber escuchado nada sobre eso en los 30 años en que trabajé...

7)-¿Cómo se organizaban los actos?

- Bueno...ya te lo conté.

-No, me refiero a qué partes tenía, si tenía algún orden especial, si ese orden tenía cambios...

- Sí; se organizaban siempre de igual forma. Entrada de la bandera, entrada de los abanderados, Himno Nacional, los numeritos de los nenes algún baile, alguna poesía y casi siempre dramatizaciones y siempre las canciones que te dije.

8)-¿De dónde sacaban los textos de las dramatizaciones?

- Mirá...yo no las preparaba...sé que las maestras se intercambiaban una revista que había en la escuela que ellas consultaban; era “La Obra” que tenía Cancioncitas, poesías y obritas de teatro.

9)-¿En las plazas desfilaban las escuelas?

- Sí, sé que eso se hacía en los barrios. Yo tenía compañeras que trabajaban en escuelas cercanas a alguna plaza y con mucha anticipación preparaban el desfile, las escuadras, marcar el paso, tomar distancia, pararse firmes, pasar frente al palco de las autoridades...eso era con los chicos de 4º para arriba...

10)-¿La llegada de Perón marcó un cambio en la organización y desarrollo de los actos?

- Yo no había trabajado antes, pero me parece que no.

11)-¿Y después de Perón hubo algún cambio?

- No...de eso estoy segura. Yo seguí con la Libertadora y no se metieron con nosotros. Sí me acuerdo que desaparecieron los libros de lectura con lecturas y fotos de Perón y por supuesto no se cantó más la “Marcha peronista” pero nada más.

-¿Y con la llegada de la democracia en el 83?

-Yo trabajé hasta el 80 así que ahí no estaba en ese tiempo...

-¿Y con el Proceso?

- No...no se metieron con eso....

12)-¿Cómo era el clima entre los maestros durante la época peronista?

- Me preguntás por el clima...era bueno...mirá...yo era peronista y había maestras que no lo eran. Yo no me metía a hablar de política porque siempre me pareció que la escuela no era un lugar para eso. Me acuerdo que algunas que sabían que yo era peronista me evitaban...eso no me gustaba...yo nunca tuve intenciones de delatar a nadie. Estaba de acuerdo con Perón porque ví que los chicos pobres pasaron a tener una vida mejor, los papás tenían mejores trabajos, casa, hospitales, escuelas...

Entrevista Nº 5

Entrevista a la Sra. María Atilia realizada el 15 de julio de 2009 en la ciudad de Buenos Aires- Maestra de grado y directora entre 1950-1978 en la ciudad de Buenos Aires.

1)-¿Puede decirme algo respecto a los preparativos para los actos patrios escolares durante el período del gobierno peronista 1946-1955?

- Bueno... me gusta la idea...tengo tan lindos recuerdos... pero yo entré en 1950 así que no te puedo decir desde el 46. Lo más importante que puedo decirte es que era un día de júbilo. No me acuerdo si se festejaba el mismo día o un día antes porque eso fue variando con los distintos gobiernos, pero siempre en todas las escuelas que estuve, todas oficiales y todas de la ciudad de Buenos Aires siempre, siempre, los preparativos eran importantes porque era algo así como que vinieran visitas a tu casa y ¿viste?...todo tiene que estar en orden y darle a tus invitados lo mejor. Yo era maestra de grado en ese entonces, después fui directora, pero en la época de Perón era maestra...dejame pensar... fui de 1^{er} grado muchos años...

2)-¿Puede decirnos cómo era la presentación en cuanto a prolijidad en el día del acto?

- Venían todos relucientes, los varones con gomina, las nenas con moños celestes o blancos-; todos con los zapatos lustradísimos...guardapolvos almidonados y las corbatas impecables... a nosotras se nos notaba también que ese día algo había cambiado.

3)-¿Asistían los familiares?

- Si siempre. Muchas veces se acercaban unos días antes a nosotros para preguntarnos si necesitábamos algo. No te creas que era como ahora que los padres entran y salen de la escuela como Perico...no...no...había mucho respeto...parecía que la escuela estaba aquí y ellos allá. No por maldad sino por respeto.

4)-¿Quiénes concurrían al acto además de los familiares?

- No...tal vez alguna autoridad del Consejo Escolar o alguien en representación de la autoridad. Pero no lo tengo tan presente. Yo en esa época estaba en una zona bastante céntrica, cerca de Plaza de Mayo, entonces la fiesta grande-la del 25- era en la plaza; la escuela mandaba una delegación de chicos a la plaza y el otro acto se hacía en la escuela. Eso quiere decir que a veces había que distribuirse en dos actos y no éramos tantas maestras...pero en esa época se trabajaba...no como ahora que el presentismo, que el gremio, que los paros...Ah...en algunas fiestas, me parece que la de San Martín la escuela recibía muchas veces a alguna banda no sé si del ejército o de los granaderos porque sé que ellos eran los que ayudaban a la escuela...algo así

como padrinos...no sé si eso era en una de las que estuve que también era oficial pero viste que las escuelas tienen nombre? Bueno...esa se llamaba "Ejército de los Andes". A los chicos les encantaba... imagínate las marchas tocadas por las bandas con esos instrumentos hermosos tan sonoros, con los soldados impecables con sus uniformes...era realmente hermoso...

5)-¿Ud. recuerda que hubiera algún cancionero obligatorio que se cantaba en los actos escolares?

- Si. Cómo no...lo de siempre: Himno, Aurora, Mi bandera, la que dice "gloriosa enseña de la patria mía..." En los tiempos de Perón que son los que a vos te interesan también a veces la Canción del trabajo, sabés que me parece también algunas veces la del reservista y sobre todo el Himno a San Martín, el de Sarmiento, San Lorenzo...bueno eso según cada fecha...y...bueno cómo iba a faltar "Los muchachos peronistas"... pero no siempre...qué querés... ellos se tenían que hacer la propaganda en los libros de lectura, en todos lados aparecía Eva y él...era como un circo.

-¿Y las otras canciones, por ejemplo "La azulada bandera del Plata", esa otra que dice "gloriosa enseña..."

- Si...todas esas...pero no siempre en los actos; a veces para desconcentrarse o me parece que alguna en lugar de Aurora como "Yo te saludo bandera de mi patria..."(lo dice cantando)...ah! Cuánto hace que no la escucho...me la había olvidado casi...

-¿Y esa que dice "dulce patria..."? (le canto un trozo...)

- Sí, sí "dulce patria, dulce patria de mayo y de julio..." pero a la salida de los actos como para ir caminando al compás...no sé si los chicos la sabían toda...como sabían las que ya te dije.

-¿Se cantaba la "Canción patriótica de 1810?

- Se cantaba esa que dice..."la América toda se conmueve al fin..." no sé si esa es la que vos decías. Sí, se cantaba pero tal vez para el 25 de mayo pero poco... poco...

-Si, esa se llama "Canción patriótica de 1810.

-¿Y la "Marcha del reservista"?

Sí, para salir de los actos.

-¿Había algunas que se cantaban siempre?

Himno a San Martín sí, siempre...pero en 1950, pero las de siempre eran el Himno y Aurora. Las otras variaban según fuera la fiesta de la bandera o de Sarmiento .

6)-¿En las escuelas recibían algún instructivo emanado de la superioridad, por ejemplo del Ministerio de Educación para llevar a cabo los actos patrios?

- No, no me acuerdo. Enseguidita fui directora y nunca recibí nada.

7)-¿Cómo se organizaban los actos?

- Los maestros ya un mes antes nos inquietábamos por elegir a los mejores chicos. Los que sabíamos que podrían aprenderse bien las letras porque en la casa los ayudaban.

-¿Y los que no tenían ayuda?

- No te vayas a creer que los dejábamos afuera...no....no... siempre les dábamos un lugar para que hagan: soldaditos, granaderos, damas antiguas, caballeros, negritos...que se yo...

Bueno...volviendo a la organización... lo de siempre: Himno...no, no... primero se izaba la bandera con Aurora, después venían los abanderados con su bandera de ceremonia con sus escarapelas en el pecho...te daba gusto verlos...los papás de esos chicos lloraban de emoción...qué lustraditos...qué guardapolvos...nada de zapatillas...nada de abrigos sobre el guardapolvo y mirá que hacía frío en esas escuelas, no había calefacción y casi todas las fiestas eran al aire libre.

Había numeritos de los chicos y las canciones patrias que te dije según la fecha. Después alguna composición, alguna lectura, obritas de teatro... por ejemplo para el 25 de mayo se hacía el cabildo y la gente en la plaza, los negritos...French y Berutti con las cintas...las damas antiguas...o adentro del cabildo discutían Saavedra, Belgrano, Moreno. Se estudiaban muy bien lo que cada uno decía; igualmente las maestras hacíamos de apuntadores porque a veces con los nervios los chicos se olvidaban la letra y nosotras les soplábamos.

8)-¿De dónde sacaban los textos de las dramatizaciones?

- Casi todas las inventábamos nosotras

9)-¿En las plazas desfilaban las escuelas?

-Si, es esto que te decía. Los grados grandes ensayaban con anticipación el desfile. Vieras...no sé si en esa época había profesores de educación física; nosotras nos arreglábamos entre las maestras y con la profesora de música que era muy colaboradora.

10)-¿La llegada de Perón marcó un cambio en la organización y desarrollo de los actos?

- No...yo empecé en el 50 pero no tuve noticias de que algo cambiara. Era raro ¿no?...porque con las ganas de hacer propaganda que tenían...resulta raro que no se les haya ocurrido armar un altarcito o algo así.

No sé si sabés pero Perón declaró ese año el de San Martín. Sí, recuerdo que en todos lados vos leías “Año del Libertador General San Martín” y los chicos lo tenían que escribir en sus cuadernitos. Yo tenía primer grado y recuerdo al principio cómo les costaba...

11)-¿Y después de Perón hubo algún cambio?

- No, no para nada. Además más adelante tampoco...

Mirá...en el 83 con la llegada de la democracia yo ya no trabajaba pero fui mucho a las fiestas de sobrinitos y un ahijado que tengo y por lo que vi me parece que en las escuelas oficiales más o menos se mantuvo todo igual...más remozado porque ya eran otros tiempos, se cantaban otras canciones pero las oficiales no se abandonaron.

12)-¿Cómo era el clima entre los maestros durante la época peronista?

- Bueno...yo era muy antiperonista...sabés? No me gustaba eso del luto...esos discursos de él de la Nueva Argentina...eso de que le regalaran a la gente la máquina de coser...lo de la UES...que se yo... era medio un circo...la gente se acostumbró a que le regalaran cosas y eso no debe ser, cada uno se tiene que ganar el pan con su trabajo...Igual a mí no me pasó nada...yo no hablaba porque tenía bastante miedo porque se decían muchas cosas. Eso no quiere decir que no me tratara con mis compañeras pero nunca hice gestos ni comentarios. Pero después de todo...aunque yo tenía mis miedos... el clima era tranquilo.

Entrevista Nº 6

Entrevista realizada a la Sra. Alba V. el 20 de diciembre de 2009 en la ciudad de Olavaria-Maestra de grado en la ciudad de Buenos Aires entre 1942 y 1960 y luego secretaria de escuela.

1)-¿Puede decirme algo respecto a los preparativos para los actos patrios escolares durante el período del gobierno peronista 1946-1955?

- Bueno...yo no trabajaba acá en Olavaria. Acá nos mudamos cuando se jubiló mi marido y yo ya estaba jubilada. Yo trabajé siempre en la capital, en Buenos Aires. Yo te cuento cómo era allá. Siempre hubo preparativos para los actos...porque...sabés...siempre fueron importantes. Yo empecé a trabajar antes del 46 y siempre se mantuvieron como algo muy trascendente...bueno...eso que ahora no se parece en nada...Pero volviendo cómo eran en esa época del peronismo... Muy preparados pero con mucho gusto...todas colaborábamos y hacíamos con ganas...colaborábamos todas.

2)-¿Cómo era la presentación en cuanto a la prolijidad el día del acto?

- Ah...impecables, impecables todos desde la maestra y el portero al chiquito más pobre. Bueno... en mi escuela que era del Estado y estaba en un buen barrio no había chiquitos pobres, pero donde había, lo sé por mis compañeras que estaban en lugares alejados...todos se esmeraban por ir con la mayor pulcritud. Bueno...te diré que en ese tiempo, y no como ahora, ir a la escuela ya era importante y la presentación de los chiquitos era muy pulcra...claro...ese día lucían como de fiesta. Nosotras también...los tacones altos las que teníamos...el mejor guardapolvo. No íbamos a la peluquería pero nos preocupábamos por estar bien.

3)-¿Asistían los familiares?

- Todos los que podían. En los actos que eran en día feriado como el 25 de mayo por ejemplo, iban los papás, en los que eran día laborable lo hacían solamente mamás y algunos abuelos. El 25 de mayo y el 9 de julio eran actos que creo que se llamaban "forma 1" que eran los que se hacían con suspensión de clases...ah...no sé si en esa época se llamaban así o si esa denominación vino después...no me acuerdo bien...

4)-¿Quiénes concurrían al acto además de los familiares?

- Mirá...yo me acuerdo que a veces iba una banda del ejército porque la escuela en la que yo estaba tenían como padrinos o algo así que siempre colaboraban a un sector del ejército que no me acuerdo cuál era... entonces venían algunos soldados para el 17 de agosto, generalmente... y tocaban esas hermosas marchas con esos instrumentos tan vibrantes...que los chicos se quedaban encantados...los

uniformes...qué coloridos...el paso marcial, después del acto antes de retirarse charlaban con los chicos, les mostraban los instrumentos...era muy lindo.

5)-¿Ud. recuerda que hubiera algún cancionero obligatorio que se cantaba en los actos escolares?

- Ah, sí...el Himno, Aurora, aquí está la bandera idolatrada...el Himno a San Martín...la Marcha de San Lorenzo. Esas siempre...todos los años...las de San Martín el 17 de agosto, las otras en todas las fiestas. También el himno a Sarmiento...no me acuerdo si en todos los actos o solamente para el día del maestro.

-¿Y las otras canciones, por ejemplo “La azulada bandera del Plata“, esa otra que dice “gloriosa enseña...”

- No mirá...esas me parece que se cantaban desde antes...sí...pero las de los actos eran las que te dije.

-¿Y esa que dice “dulce patria...”? (le canto un trozo...)

- Ah...sí...pero esa desde antes también...lo que no me acuerdo es si la cantaban en los actos...no, me parece que no...las de los actos son las que te dije.

¿Y la “Canción patriótica de 1810?

- No...no sé qué es...

(Le canto un trozo)

- No...no...para nada...posiblemente se lo tendrías que preguntar a las profesoras de música...

-¿Y la “Marcha del reservista”?

- Esa sé que la cantaban en la clase de música y a veces para desconcentrarse en los actos. Pero no tanto...Pero las más importantes eran las que te dije.

¿Y la Marcha peronista” y la “Canción del trabajo”

- No me acuerdo...de ninguna de las dos

6)-¿En las escuelas recibían algún instructivo emanado de la superioridad, por ejemplo del Ministerio de Educación para llevar a cabo los actos patrios?

No...no... no lo sé...no quiero mentirte pero casi segura que no...ya la directora nos indicaba el lugar de cada una, cuál era la tarea asignada, quién el discurso, quién las glosas, quién acompañaba a la bandera de ceremonia y todo eso. No necesitábamos órdenes del ministerio para eso...teníamos mucha vocación y amor a la patria que lo contagiábamos a los chiquitos.

7)-¿Cómo se organizaban los actos?

- Bueno como te dije. La directora nos asignaba una tarea a cada una, en las escuelas que teníamos profesora de música lo preparábamos con ella. Siempre lo mismo: izamiento de la bandera, himno, discurso de alguna maestra y los numeritos de los chicos. ¡Vieras qué lindo! Poesías, teatralizaciones, canciones, con algún detalle

alguna zamba el Escondido, la Firmeza hasta el Pericón...No había disfraces porque eso lo habían prohibido pero entre nosotras y las mamá nos esmerábamos para que el detalle fuera bien adecuado al personaje que queríamos representar... una espada de cartulina, un gorro de granadero, un jabot, unas botas de soldado, las caritas pintadas como negritos para mayo. Ya con eso dábamos el clima para el festejo.

8)-¿De dónde sacaban los textos de las dramatizaciones?

- No...no me acuerdo, nos los íbamos pasando entre nosotras...de alguna revista...de algún libro de lectura...de alguien que nosotras que lo escribía.

9)-¿En las plazas desfilaban las escuelas?

- Si, a mí me tocó porque yo estaba en una zona céntrica. Íbamos un grupo de chicos, abanderado y escoltas y la directora y alguna maestra.

10)-¿La llegada de Perón marcó un cambio en la organización y desarrollo de los actos?

- No...no me acuerdo...bueno el cambio fue que cantaban la Canción del trabajador...no... del trabajo y a veces yo escuchaba que en la clase de música cantaban pero no siempre la "Marcha peronista" pero...solamente en la clase...no en los actos...por lo menos que yo me acuerde...bueno puede ser que en otro lado. A mí Perón nunca me gustó pero te digo la verdad, no hizo cambios más que esa pavada de la marchita que tampoco fue demasiado importante en la escuela. No hizo cosas malas en ese sentido.

11)-¿Y después de Perón hubo algún cambio?

- No ...poca cosa...bueno...ya cuando yo me retiré los actos no eran tan importantes... pero más o menos se siguió lo mismo...bueno la marchita ya no...por supuesto...la del trabajo...me parece que tampoco.

12)-¿Cómo era el clima entre los maestros durante la época peronista?

- Mirá, ya te dije que Perón no me gustaba, en la escuela no se hablaba de Perón ni de Eva...había un poco de miedo...pero nunca pasó nada, tampoco sé que alguien le pasara algo...pero no sé. Dicen que hubo expulsiones de algunos maestros o inspectores...yo no conocí ningún caso...pero...no sé...

Entrevista Nº 7

Entrevista realizada a la Sra. Angélica R. el 21 de diciembre de 2009 en la ciudad de 25 de Mayo -Maestra de grado en la ciudad Saladillo y luego Haedo entre 1945 y 1975.

1)-¿Puede decirme algo respecto a los preparativos para los actos patrios escolares durante el período del gobierno peronista 1946-1955?

- Se vivían con mucha expectativa. Había también mucha contribución de las familias. Desde que empecé allá en el 45 siempre fueron un día festivo aunque fuera la muerte de un prócer igual tenía connotación de fiesta.

2)-¿Cómo era la presentación en cuanto a la prolijidad de los asistentes el día del acto?

- Como daba la sensación de que había un clima de bonanza la gente se esmeraba por tener lo mejor en cuanto a la vestimenta de los chicos: guardapolvos, zapatos... Yo trabajaba en dos escuelas de zona de escasos recursos pero igualmente se notaba la preocupación de las familias por la presentación. Iban modestamente vestidos pero siempre iban como impecables. Sí, se veía que un chico provenía de un hogar más modesto que otro, pero igualmente todos se preocupaban por el aseo y como era la única ropa que tenían venían de pantalón largo siendo tan chicos. Te aclaro que en esa época los varones recién usaban pantalón largo a los 14 ó 15 años. En Saladillo trabajé en una escuela del centro de la ciudad... yo estuve en los inicios del gobierno de Perón pero observé lo mismo.

Las maestras íbamos muy arregladas. Claro, algunas de origen más acomodado que otras, pero en líneas generales primaba el esmero personal...algunas se pintaban más que otras...o se peinaban mejor que las otras...pero en todas se veía que ese día era distinto...había fiesta.

3)-¿Asistían los familiares?

- Era gente modesta con sus ocupaciones. Generalmente los llevaba una tía o abuela. Pero siempre algún familiar había. En un pueblo los chicos iban casi siempre solos a la escuela, pero ese día siempre alguien los acompañaba.

4)-¿Quiénes concurrían al acto además de los familiares?

- Recuerdo que en Saladillo siempre iba el Intendente, el cura, recuerdo que iba el jefe del distrito militar de la Zona, algún comerciante importante. En las otras más alejadas esto era diferente... no era común recibir tantas visitas salvo que se festejara algún aniversario o patrono del colegio. Me parece que en Saladillo era San Cono.

Me doy cuenta que con el devenir de los años durante el gobierno de Perón esto fue cambiando...la gente se hizo más participativa...era una época de mayor bienestar económico...

5)-¿Ud. recuerda que hubiera algún cancionero obligatorio que se cantaba en los actos escolares?

- Himno, Aurora, Mi bandera, el Himno a San Martín...la de San Lorenzo. El Himno a Sarmiento para el 11 de septiembre.

-¿Esas se cantaban en todos los actos?

- Bueno variaba para Sarmiento o San Martín. Las de todos los actos eran “aquí está la bandera idolatrada...” Himno, Aurora, me parece...hace tanto...

-¿Y las otras canciones, por ejemplo “La azulada bandera del Plata”, esa otra que dice “gloriosa enseña...”

- Sí, si todas esas siempre para entrada y salida de la bandera o para izarla a veces...

- ¿Y la “ Marcha peronista”?

- No. No recuerdo que se cantara.

-¿Y esa que dice “dulce patria...”? (le canto un trozo...)

- Si, la recuerdo pero...vos me preguntás si en los actos se cantaba... no, no...tal vez a la salida...

¿Y la “Canción patriótica de 1810”?

(Le canto un trozo)

- No...no...para nada...posiblemente se lo tendrías que preguntar a las profesoras de música...

-¿Y la “Marcha del reservista”?

- Esa sé que la cantaban a la salida de algún acto...pero más adelante hacia el 50 más o menos...

-¿Y el “Canto al trabajo”?

- Sé que en la clase de música las escuelas que tenían profesora... pero me parece que no la cantaban en los actos patrios.

6)-¿En las escuelas recibían algún instructivo emanado de la superioridad, por ejemplo del Ministerio de Educación para llevar a cabo los actos patrios?

- No solamente el de la directora y eso era suficiente...

7)-¿Cómo se organizaban los actos?

- Mirá había mucho orden. Se imponía un respeto que venía de épocas anteriores...mucha disciplina. Todo el mundo en filas prolijas. El orden era igual siempre sea 25 de mayo o la muerte de San Martín. Había poesías, canciones, danzas a veces. Siempre el himno, el discurso, las obritas de teatro...

Para las obritas me acuerdo que antes de Perón los chicos se disfrazaban pero a partir de ahí...no sé bien cuando llegó una orden de que solamente se podían poner detalles entonces las maestras le hacíamos algo con cartulina o papel que representara un soldado o un prócer o un vendedor ambulante.

8)-¿De dónde sacaban los textos de las dramatizaciones?

- Yo me ayudaba mucho con "La obra" ¿La conocés? Ahí salían textos para las obritas que nosotras adaptábamos a la fecha o a los chicos que queríamos hacer participar.

9)-¿En las plazas desfilaban las escuelas?

- Si, nosotros desfilamos cuando yo estaba en Saladillo. Después como estaba en zonas más alejadas no nos tocaba siempre...era de vez en cuando. Llevábamos un grupito que llevaba la bandera y lo acompañábamos algunas maestras...dos..o tres...

10)-¿La llegada de Perón marcó un cambio en la organización y desarrollo de los actos?

- No...pensá que yo empecé casi en la época de Perón así que poco sé de lo que pasaba antes pero no tengo recuerdo de que mis colegas hubieran comentado algo o notado cambios importantes.

11)-¿Y después de Perón hubo algún cambio?

- No...no lo sé...sí sé que como ya te dije hubo mucha más participación de las familias...como si la gente se animara más a entrar en la escuela...como si la escuela no fuera un lugar tan cerrado...pero nada más.

12)-¿Cómo era el clima entre los maestros durante la época peronista?

- No era malo. Sí simplemente había algunas maestras que por pertenecer a los partidos como radicales o conservadores o que eran descendientes de los caudillos políticos tenían algún resquemor por el gobierno peronista recién llegado al poder. Pero no les pasó nada...No escuché hablar de persecuciones como algunos dicen.... Sí de diferencias y de un cambio de postura frente a esa irrupción social que significó el peronismo. Los más humildes podían alcanzar cosas absolutamente prohibidas para ellos. Por ejemplo poder ir al cine del pueblo, poder comprarse alguna ropa en la tienda del pueblo, acercarse al deporte, tener con mucho esfuerzo la primera bicicleta que era de industria argentina. Yo he oído decir a algunos padres que sus hijos iban a poder tener una profesión, aspirar a un oficio especializado en una escuela industrial de la ciudad...

Entrevista Nº 8

Entrevista a la Sra. Mercedes C. realizada el 30 de diciembre de 2009 en la ciudad de Buenos Aires-Profesora de música en las ciudades de Olivos, San Isidro y Martínez entre 1948 y 1976.

1)-¿Puede decirme algo respecto a los preparativos para los actos patrios escolares durante el período del gobierno peronista 1946-1955?

- Yo comencé a trabajar cuando ya Perón estaba en el gobierno. Hubo en ese momento un gran cambio. Se subvirtieron muchas costumbres clásicas. Si, los actos se preparaban mucho y se organizaban. Los maestros los preparaban mucho. Yo participaba con ellos.

2)-¿Cómo era la presentación en cuanto a la prolijidad de los asistentes el día del acto?

- Mirá...tradicionalmente como era un día muy especial, la presentación siempre fue muy esmerada. Esa era una costumbre que venía desde que yo iba al colegio siendo niña. Los maestros y los alumnos iban muy prolijos...todo lo que podían... Las maestras también nos arreglábamos bien.

3)-¿Asistían los familiares?

- Sí. En general yo trabajé en escuelas oficiales pero de buen nivel económico entonces iban los chicos con algún familiar, generalmente padres y madres...

4)-¿Quiénes concurrían al acto además de los familiares?

- Empezó a aparecer gente que antes no aparecía. Se habían desbordado los límites de la autoridad. Empezaron a venir algunos vecinos...más parientes...algo había cambiado...ya no era una ceremonia tan acotada a lo escolar.

5)-¿Ud. recuerda que hubiera algún cancionero obligatorio que se cantaba en los actos escolares?

- Yo enseñaba todas las canciones que se cantaban según la fecha que fuera: Aurora, Mi bandera, el Himno a San Martín... bueno el Himno, la Marcha de San Lorenzo, el Himno a Sarmiento, el Saludo a la bandera, la del reservista. Yo enseñaba en algunas pocas clases la del trabajo pero esa no iba en los actos. Esas otras se cantaban en los actos. Se cantaba "la marchita" pero yo no la enseñaba. Claro... como la escuela se politizó él le puso la marcha...

-¿Y no tuvo problemas por no enseñarla?

- No, nunca me pasó nada. Otras colegas sé que la enseñaban y la hacían cantar en la hora de música, pero yo no.

¿Pero en los actos patrios se cantaba la Marcha peronista?

- No...no...sé que en la clase de música como también la del trabajo que inventó ese personaje...Ivanissevich.

Yo también enseñaba esas otras “dulce patria, dulce patria de mayo y de julio...” también la del Plata...pero esas eran más para la bandera y no para todos los actos.

¿Y la “Canción patriótica de 1810?”

- Esa también...pero más para el 25 de mayo porque era de 1810.

-¿Cuáles se cantaban en todos los actos?

- Y...variaban para San Martín o para Sarmiento...¿en todos los actos?...no...esas para las fechas de esos próceres...y bueno... el Himno o el Saludo a la bandera...Aurora... Mi bandera...sí en los actos

6)-¿En las escuelas recibían algún instructivo emanado de la superioridad, por ejemplo del Ministerio de Educación para llevar a cabo los actos patrios?

- No lo sé...me parece que no...nunca escuché nada al respecto.

7)-¿Cómo se organizaban los actos?

- La directora nos pasaba un cuadernito con anticipación y le asignaba a cada una un lugar. Yo siempre era la encargada de las canciones y marchas, por eso a mí casi no me tocaba nada distinto cada vez. Recuerdo que se hacía siempre primero el Himno,...no...no...primero izábamos la bandera, después el discurso de alguna maestra, después las representaciones y canciones.

8)-¿De dónde sacaban los textos de las dramatizaciones?

- Yo no me manejaba con dramatizaciones porque como profesora de música eso no nos tocaba. Eso era tarea de las maestras.

9)-¿En las plazas desfilaban las escuelas?

- En todos lados sé que desfilaban las escuelas. Se estilaba hacerlo en la plaza que era el epicentro de las reuniones cívicas.

10)-¿La llegada de Perón marcó un cambio en la organización y desarrollo de los actos?

- Se veía otra clase de gente en los puestos directivos, había miedo de hablar, aparecieron los libros de lectura con las caras de él y de Evita, todo se llamaba Pte. Perón y o Eva Perón...

- Pero ¿la llegada de Perón marcó un cambio en la organización y desarrollo de los actos?

No...no...en cuanto a la organización siguió siempre la misma: bandera, himno, discurso, actuaciones de los chicos.

11)-¿Y después de Perón hubo algún cambio?

- Si, nos sentimos todos más libres, mucho mejor...más cómodos...podíamos hablar tranquilas.

-¿Pero hubo algún cambio en la organización de los actos patrios?

- No...no.

12)-¿Cómo era el clima entre los maestros durante la época peronista?

- Había de todo. Los que tomaron el cargo por acomodo, entonces te tenías que cuidar. Había rencores. Se había perdido el espíritu de la escuela. Había persecuciones a los que no éramos peronistas. Hubo que ponerse el luto cuando murió Eva. Montaron un escenario de dudoso buen gusto cuando ella se murió...Bueno, a mí y a otras compañeras no nos querían demasiado y habíamos hecho un grupo de amistad entre nosotras las no peronistas, que por suerte nunca nos pasó nada. Se dice que había persecuciones...pero a mí no me pasó nada, como ya te dije...

Entrevista Nº 9

Entrevista realizada a la Sra. Dora B. el 4 de febrero de 2010 en la ciudad de Buenos Aires- Maestra de grado entre 1950 y 1962 en Dolores-Pcia. de Buenos Aires

1)-¿Puede decirme algo respecto a los preparativos para los actos patrios escolares durante el período del gobierno peronista 1946-1955?

- Mirá ...yo empecé en el año 50 más o menos...lo que me acuerdo es que había muchos preparativos en la escuela y entre las maestras. No se pasaban por alto las fiestas patrias en aquellos tiempos. No somos del tiempo este que los chicos no saben el Himno ni San Lorenzo...ni la otra...¿cómo es?...Aquí está la bandera...

2)-¿Cómo era la presentación en cuanto a la prolijidad de los asistentes el día del acto?

- Chicos y maestros muy presentables. Iban muy pero muy prolijitos. Eran pobres pero no había miseria...era una pobreza digna. Ese día venían más lustrados, más almidonados y peinados pero el hecho de venir a la escuela ya los hacía presentarse todos los días muy prolijitos...había algunos que...no tanto. Yo llevé jabón, jabonera y una toalla y les hacía lavar las manos a los que no las tenían limpias, pero me di cuenta que eso no les gustaba y los avergonzaba, entonces no lo hice más. Pero en las fiestas venían todos muy pero muy bien.

3)-¿Asistían los familiares?

- Sí. Padres, madres, algún tío o abuelo.

4)-¿Quiénes concurrían al acto además de los familiares?

- Bueno, como nuestros padrinos era la aviación del Aeroparque porque en esos tiempos generalmente los padrinos de las escuelas de la provincia era la Marina pero cuando lo pedimos ya estaba el cupo cubierto...bueno...como te decía venía siempre una delegación de aviadores uniformados. Eran encantadores, no sabés las cosas que nos mandaban. A principio de año nos pedían que mandáramos una nota con lo que necesitábamos y después nos lo enviaban. Un año me acuerdo mandaron una estufa eléctrica para cada aula. Otra vez invitaron a los sextos grados a un vuelo de bautismo en el aeroparque; nos llevaron a las maestras y a los chicos en avión. Los chicos tuvieron que llevar las autorizaciones firmadas de los padres para el viaje en avión. Luego hicieron un asado. También venía con ellos la banda de música que tocaba las canciones.

5)-¿Ud. recuerda que hubiera algún cancionero obligatorio que se cantaba en los actos escolares?

- Si...algunas me acuerdo: Aurora, Mi bandera, la Marcha de San Lorenzo, la de Sarmiento, esa que dice "yo te saludo bandera", la del reservista. Yo enseñaba en algunas pocas clases la del trabajo pero esa no iba en los actos.

¿En los actos patrios se cantaba la Marcha peronista?

- Si, siempre después del himno.

¿Y la "Canción patriótica de 1810?" (le canto un trocito)

- No...no tengo idea....

-¿Cuáles se cantaban en todos los actos?

- Y... esas que te dije.

-¿El Himno a San Martín?

- No...ese lo cantaba cuando yo era alumna en el normal pero no cuando era maestra.

-Y esa que dice " dulce patria, dulce patria de mayo y de julio" (le canto un trocito).

- No... no conozco eso que me estás cantando.

Y la Marcha del reservista?

- Sí, si...también me acuerdo pero no sé en qué acto la cantábamos.

-¿Y la "Marcha del trabajo?

- Vos sabés...sé que la cantábamos pero no me acuerdo cuando.

-Y esa que dice "gloriosa enseña de la patria mía..."

- "...el Paraná en sus brisas te envolvió...Sí si, para entrar a los actos

Y "La azulada bandera del Plata"

- No...ni idea

(Le canto un trocito)

No...no recuerdo. Lo que pasa es que no teníamos profesora de música y las enseñábamos nostras...y solamente las que sabíamos...

6)-¿En las escuelas recibían algún instructivo emanado de la superioridad, por ejemplo del Ministerio de Educación para llevar a cabo los actos patrios?

- Nunca supe de eso...

7)-¿Cómo se organizaban los actos?

- Ah, se organizaban muy bien entre nosotras de acuerdo a lo que decía la directora. Este grado tiene número para el 25 de mayo, éste para el 20 de junio y así. Lo mismo con los discursos. Eso lo arreglaba la directora y ya sabíamos desde comienzo de año qué nos tocaba a cada una. Ese día bueno...los abanderados, el Himno, palabras de alguna maestra...las obritas de los chicos, las canciones...

8)-¿De dónde sacaban los textos de las dramatizaciones?

- Yo me compré desde el primer día un libro que era de “La obra” que tenía obritas de teatro para cada fiesta y de ahí las sacaba; imagínate que no me iba a poner escribir un obra de teatro para cada fiesta. Con eso me arreglaba muy bien.

9)-¿En las plazas desfilaban las escuelas?

- Bueno...yo no estaba en una escuela céntrica pero sí sé que en las que estaba en el centro por ejemplo la N° 1 le tocaba desfilas con abanderados en la plaza para el 17 de agosto por San Martín o en mayo...o el 9 de julio. Los chicos iban con sus guardapolvos blanquísimos, sus guantecitos blancos...las maestras nmejor que nunca.

10)-¿La llegada de Perón marcó un cambio en la organización y desarrollo de los actos?

- No...no sé antes de Perón cómo era pero después no hubo cambios.

11) - ¿Y después de Perón hubo algún cambio?

(Respondida en la pregunta anterior).

12)-¿Cómo era el clima entre los maestros durante la época peronista?

- La verdad que muy bueno. Éramos muy solidarias. Trabajábamos entre le barro. Nos ayudábamos mucho. No se hablaba de política. Mirá yo era de familia de conservadores y no tuve ningún problema. No sé tampoco de delaciones o castigos...

Presentación de los datos de la entrevista

Se deja constancia que en las entrevistas registradas, en muchos casos no se ha incluido alguna pregunta por haber sido contestada en alguna anterior y los efectos de mantener la espontaneidad de la charla con la entrevistada se prefirió dejar el orden al que la conversación dio lugar.

En otros casos en relación a la pregunta: “¿Ud. recuerda que hubiera algún cancionero obligatorio que se cantaba en los actos escolares?” se agregaron algunas preguntas a los efectos de aclarar o repreguntar acerca de canciones que las entrevistadas no nombraban ya que se quedaban con las más cantadas y a través de preguntas se pudo tener referencias de algunas otras no tan conocidas. Para esto muchas veces se les cantó un trocito de la canción para que la ubicaran, ya que no siempre se conoce a las canciones por su verdadero nombre.

Vale aclarar que en la pregunta “¿La llegada de Perón marcó un cambio en la organización y desarrollo de los actos?” hay docentes que no les fue fácil comparar porque se iniciaron justamente en esos años y no tienen forma de establecer comparaciones pero sí tienen como referencia los comentarios que pudieran haber surgido al respecto.

1) -¿Puede decirme algo respecto a los preparativos para los actos patrios escolares durante el período del gobierno peronista 1946-1955?

E 1- Muy importantes-Muchos preparativos-Mucha organización.

E 2- Muchos y con mucha anticipación- Muy pero muy importantes-Muy valorados y respetados-Importancia única. Organizaba la directora con las maestras y la profesora de música.

E 3- Maestras de acuerdo al plan que organizaba la directora.

E 4- Muchos preparativos-La directora decía quién hacía cada cosa-Anticipación-Compromiso moral-Alegría-Entusiasmo.

E 5- Día de júbilo-Muy importantes los preparativos.

E 6- Muy preparados-Importantes-Trascendentes-Mucha colaboración.

E 7- Mucha contribución- Mucha expectativa- Días festivos.

E 8- Muchos preparativos- Se organizaban- Los maestros los preparaban mucho.

E 9- Muchos preparativos- No se pasaban por alto.

2)-¿Cómo era la presentación en cuanto a la prolijidad el día del acto?

E 1- Los chicos y maestros impecables- Con guardapolvos muy limpios y almidonados-Iban con lo mejor- Mucha importancia.

E 2- Pulcros-Impecables-Como día de fiesta.

E 3- Muy limpios y eso que eran muy pobres- Prolijos siempre.

E 4- Venían radiantes a pesar de su pobreza-esfuerzo-Limpitos-Relucientes, zapatitos lustrados, nada de zapatillas- Cabello recogido con cintas- Escarapelas en el pecho- Guardapolvos almidonados-Las maestras con el guardapolvo más almidonado-Yo me pintaba un poquito.

E 5-Relucientes-Con gomina-Con moños celestes o blancos-Zapatos lustradísimos-Guardapolvos almidonados-Corbatas impecables.

E 6- Impecables todos- Mucha pulcritud- Como de fiesta- Las maestras el mejor guardapolvo.

E 7- Muy pulcros-Esmero por la presentación-Impecables-Todos preocupados por el aseo- Maestras arregladas. Había fiesta.

E 8-Muy prolijos- Día especial-Presentación muy esmerada.

E 9- Muy prolijitos. Muy pero muy bien.

3) -¿Asistían los familiares?

E 1- Si, se llenaba el hall.

E 2- Si, venían con sus familias-Muy pobres y se interesaban por todo- Las familias colaboraban mucho.

E 3-Sí, siempre sobre todo los padres-Había excelente relación entre padres y maestros-Gente muy sacrificada.

E 4-Sí, venían las familias: abuelos, padres, tíos.

E 5-Sí siempre-a veces nos preguntaban si necesitábamos algo.

E 6- Sí, todos los que podían. Días laborables: las mamás y abuelos- Los días feriados también los padres.

E 7- Sí- Tías y abuelas- Siempre algún familiar había.

E 8- Sí- Padres y madres.

E 9- Sí-Padres, madres, algún tío o abuelo

4) -¿Quiénes concurrían al acto además de los familiares?

E 1-Autoridades municipales-Granaderos.

E 2- Gente del barrio-Alguna banda: Regimiento de Patricios.

E 3-No tengo recuerdo.

E 4-Miembros de la Sociedad de fomento- Alguna autoridad de algún club de la zona. **E**

5-Alguna autoridad del Consejo Escolar- Bandas del Ejército o de los Granaderos

E 6- La banda del ejército-Soldados.

E 7-El intendente iba siempre-El cura-Alguna autoridad del Distrito Militar (Saladillo)- Comerciantes importantes.

E 8- Gente que antes no aparecía- Vecinos, más parientes- Ya no era una ceremonia tan acotada a lo escolar.

E 9- Los padrinos de la aviación- La banda de la aviación

5) -¿Ud. recuerda que hubiera algún cancionero obligatorio que se cantaba en los actos escolares?

E 1- Sí: Mi bandera-Saludo a la bandera-Aurora (siempre)-San Lorenzo (siempre)-El Himno Nacional y Himno a San Martín (siempre)-Himno a Sarmiento- Marcha peronista- (obligatoria pero no la cantaban tanto)- Canción patriótica de 1810 a veces.

La bandera y la azulada bandera del Plata no en todos los actos.

Canto al trabajo para desconcentrarse a veces.

¡Viva la Patria! a veces.

Marcha del reservista para salir de los actos.

E 2- Sí- Se enseñaba durante el año en la clase de música y se cantaba en las fiestas- Canción patriótica de 1810 (25 de mayo)-Mi bandera- La azulada bandera del Plata- Himno a San Martín (obligatorio)- ¡Viva la patria! (a veces)- Himno Nacional.

En la clase de música no en actos pero sí en la clase de música: Marcha peronista (no obligatoria)- Canto del trabajo

La bandera era muy difícil y se reemplazaba por Mi bandera.

E 3- Sí Siempre: Himno-Aurora- Mi bandera-

A veces: La bandera- La azulada bandera del Plata-Saludo a la bandera- Canción patriótica de 1810- San Lorenzo.

No recuerda: Marcha del reservista.

Nunca: La marcha

E 4- Sí, Aurora-Himno- Mi bandera (para el 20 de junio y para la entrada y salida de la bandera)

Himno a San Martín o San Lorenzo para agosto-

Himno a Sarmiento para el día del Maestro

Como relleno: Canto al trabajo- Marcha del reservista-Canción del estudiante-Marcha peronista (no se cantaba siempre; si el acto era largo no se hacía)- Canción patriótica de 1810 (para el 25 de mayo pero no tanto).

Marcha peronista era obligatoria pero si no se hacía no pasaba nada.

Se cantaban pero a veces: Saludo a la bandera- La azulada bandera del Plata- La bandera- ¡Viva la patria! (no tanto en los actos)

E 5- Sí: Himno-Aurora-Mi bandera- Himno a San Martín (siempre desde 1950)

A veces: Canto al trabajo- Himno a Sarmiento (día del Maestro)- San Lorenzo

Se cantaba pero no en los actos y a veces para desconcentrarse: La azulada bandera del Plata y Saludo a la bandera y La bandera (a veces también en lugar de Aurora).

A veces para desconcentrarse: ¡Viva la patria!- Marcha del reservista

Se cantaba poco, a veces para el 25 de mayo: Canción patriótica de 1810

A veces: Los muchachos peronistas.

E 6- Se cantaban siempre: Himno-Aurora-Mi bandera- -San Lorenzo

El 17 de agosto: Himno a San Martín

Tal vez solamente para el Día del Maestro: Himno a Sarmiento

No en los actos pero sí en otro momento y desde tiempo antes de Perón: La bandera-

La azulada bandera del Plata-Saludo a la bandera argentina- ¡Viva la patria!

No se cantaba: Canción patriótica de 1810, Marcha peronista, Canto al trabajo.

E 7- Se cantaban siempre: Himno, Aurora, Mi bandera.

El Himno a San Martín...la de San Lorenzo y el Himno a Sarmiento para el 11 de septiembre.

“La azulada bandera del Plata” y La bandera” para entrada y salida de la bandera o izamiento. Tal vez “¡Viva la patria!” a la salida de los actos

No se cantaba: Canción patriótica de 1810- Canto al trabajo-Marcha peronista

Marcha del reservista más o menos en 1950 a la salida de los actos.

E 8- Sí: Himno Nacional, Aurora, Mi bandera, Saludo a la bandera,

Para el 17 de agosto: Himno a San Martín, Marcha de San Lorenzo,

Para el Día del Maestro: Himno a Sarmiento,

Para el 25 de mayo: Canción patriótica de 1810.

No en los actos: Canto del trabajo-Marcha peronista- Marcha del reservista

No en todos los actos; para la bandera: La azulada bandera del Plata, ¡Viva la patria! y La bandera.

E 9- Aurora-Mi bandera-Saludo a la bandera-San Lorenzo-Himno a Sarmiento-

No se acuerda en qué acto: Marcha del reservista- Canto al trabajo

No se cantaba: Canción patriótica de 1810- Himno a San Martín - ¡Viva la patria!- La azulada bandera del Plata

Siempre (después del Himno): La marcha peronista

Para entrada a los actos: La bandera

6)-¿En las escuelas recibían algún instructivo emanado de la superioridad, por ejemplo del Ministerio de Educación para llevar a cabo los actos patrios?

E 1- No

E 2- No

E 3- No

E 4- No

E 5- No

E 6- No

E 7-No

E 8- No

E 9- No

7)-¿Cómo se organizaban los actos?

E 1- La directora asignaba la tarea a cada uno: dirigir el acto-glosas-discurso-el Himno-representaciones a cargo de cada grado- folklore-danzas y canciones-dramatizaciones-colaboraba la profesora de música

E 2-Organizaba todo la profesora de música y las maestras ayudaban. Discurso.- Canciones oficiales- Números de los chicos- Siempre lo abría el director

E 3-Muy sencillamente- Emoción y entusiasmo-Obras de teatro-Poesías y canciones. Siempre igual: izamiento de la bandera, Himno, discursos- representaciones de los chicos

E 4-Siempre de igual forma-entrada de la bandera-los abanderados- Himno Nacional- Numeritos: baile-poesía-canciones patrias.

E 5- Los maestros un mes antes elegían los mejores chicos pero nadie quedaba afuera-Izamiento de la bandera-Entrada de la bandera con abanderados-Himno- Numeritos de los chicos -Canciones patrias- Composiciones-Lectura-Obras de teatro.

E 6- La directora asignaba un lugar a cada docente- Izamiento de la bandera, Himno, discurso de alguna maestra y los numeritos de los chicos: poesías, teatralizaciones, canciones, danzas.

E 7- Había poesías, canciones, danzas a veces. Siempre el Himno, el discurso, las obritas de teatro- La directora organizaba el acto. Mucha disciplina. Siempre en el mismo orden.

E 8- La directora organizaba cada docente. Había entrada de la bandera, himno, discurso y los números de los chicos.

E 9- La directora asignaba a cada cual una tarea: glosas, discurso, qué grado presentaba. Los actos siempre iguales: izamiento de la bandera, Himno, discurso y las actuaciones de los chicos.

8)-¿De dónde sacaban los textos de las dramatizaciones?

E 1- Revista "La obra"- Billiken-Inventaban las maestras.

E 2- Revista "La obra"-Libro con obritas de teatro para niños- Los docentes inventaban o le cambiaban algunas cosas.

E 3- Inventaban los docentes

E 4- Revista "La obra"

E 5- Inventaban los docentes

E 6- Se los pasaban entre las maestras- de algún libro de lectura- revista- Inventaba una maestra.

E 7- Revista "La obra".

E 8- No le correspondía.

E 9- Libro de la Revista "La obra".

9)-¿En las plazas desfilaban las escuelas?

E 1- Sí- Preparaban el desfile les enseñaban a desfilas en el patio o en la plaza con anticipación.

E 2- Sí. Se hacía pero a mí no me tocaba porque estaba en escuelas alejadas.

E 3- Sí - Las escuelas céntricas

E 4- Sí-En los barrios, en las escuelas cercanas a la plaza con los alumnos de 4º grado para arriba- Preparaban con anticipación el desfile: escuadras, marcar el paso, tomar distancia, pararse firmes, pasar frente al palco de las autoridades

E 5- Sí- los grados grandes ensayaban con anticipación-Las maestras y profesora de música ayudaba.

E 6- Sí. Iban abanderados y escoltas, la directora y alguna maestra.

E 7- Sí- Grupito con la bandera y algunas maestras.

E 8- Sí. En la plaza.

E 9- Sí, en la plaza las escuelas céntricas.

10)-¿La llegada de Perón marcó un cambio en la organización y desarrollo de los actos?

E 1-No...se agregó obligadamente la Marcha peronista y se le dio más importancia al Himno a San Martín.

E 2-Los actos siempre se hacían de la misma manera y las canciones fueron siempre las mismas.

E 3-No-No escuchó acerca de novedades.

E 4-No

E 5- No

E 6- No

E 7- No

E 8- No

E 9- No sabe cómo era antes de Perón pero con Perón no hubo cambios.

11) -¿Y después de Perón hubo algún cambio?

E 1-No...todo siguió así hasta el 62, después las cosas empezaron a cambiar; después todo eso se desvirtuó

E 2- No, ni con la Libertadora ni con el Proceso ni con la Democracia; siguió todo más o menos igual

E 3- No, se mantenía igual la organización de los actos y las canciones patrias eran las mismas.

E 4-No, sólo que no se cantó la Marcha peronista

E 5-No.

E 6- No. Se sacó la marchita y me parece que la del trabajo tampoco.

E 7- No. Sólo más participación de las familias.

E 8- Sí- Más cómodas- Más tranquilidad- Más libertad.

E 9- No

12)- ¿Cómo era el clima entre los maestros durante la época peronista?

E 1- Temor- Nos cuidábamos- Hablábamos en secreto.

E 2-Muy tranquilo. No había persecuciones. Nadie se metía en que si una era peronista o no. Había mucho respeto entre nosotras.

E 3-Yo era muy discreta, nunca tuve problemas ni escuché de que alguien los tuviera.

E 4-Yo era peronista-Algunas maestras me evitaban-Yo no hablaba de política porque me pareció que la escuela no era lugar para eso.

E 5- Yo era muy antiperonista. No hablaba porque tenía miedo pero no me pasó nada. Nunca hice gestos ni comentarios.

E 6- Había miedo. No se hablaba. Nunca vi ningún problema. Se dice que expulsaron gente pero yo no conocí ningún caso.

E 7- No era malo. Resquemor de maestras de la oposición pero no les pasó nada.

E 8- Acomodos-Rencores-Persecuciones- Luto por la muerte de Eva- Nunca nos pasó nada. Represalias.

E 9- Muy bueno. Solidaridad. Sin problemas.

Conclusiones de las entrevistas

De las entrevistas realizadas se sintetizan las siguientes conclusiones respecto a los actos patrios escolares en el período estudiado:

- Eran objeto de muchos preparativos realizados con anticipación, en general con mucho entusiasmo compartido por los maestros y profesora de música cuando había.
- La presentación de los niños era muy cuidada; lucían prolijos e impecables incluso los más pobres. Para todos era día festivo. Había mucha contribución de las familias. Los docentes también tenían una presentación cuidada.
- Siempre había participación de los familiares: padres, madres, tíos, abuelos.
- Además de los familiares en muchos casos acudían vecinos, comerciantes, algunos soldados, bandas de música del ejército y aeronáutica, el intendente municipal, el cura del pueblo.
- Existía un cancionero patrio obligatorio que no se respetaba en su totalidad. Había canciones que se cantaban siempre: “Himno Nacional Argentino” y “Aurora” (para el izamiento de la bandera)
“Himno a San Martín” y “San Lorenzo para las fechas alusivas a San Martín
“Himno a Sarmiento para el día del Maestro
Las canciones a la bandera y la “Marcha del reservista” se usaban para entrada o salida de los actos.
“La canción patriótica de 1810” en algunas escuelas se cantaba para el 25 de mayo; en otras se desconocía.
“El canto al trabajo” no tenía un lugar definido.
“Los muchachos peronistas” (que no era obligatoria) se cantaba algunas veces en algunas escuelas sin lugar definido. Solamente en una se tienen datos que se cantaba siempre después del Himno Nacional.
- No había ningún instructivo para la realización de los actos que llegara a las escuelas desde la superioridad.
- La organización era fundamentalmente la misma en todas las escuelas: izamiento de la bandera/Entrada de abanderados, Himno Nacional Argentino, discurso de un

docente, actuaciones de los alumnos, canciones patrias. Generalmente la directora asignaba a cada docente el lugar que le correspondía en cada acto escolar.

- Los textos de las dramatizaciones tenían diverso origen: era muy habitual que los extrajeran de la revista "La obra" o bien los inventaran las mismas docentes. En torso- los menos- de alguna otra revista o libro.

- En las plazas céntricas desfilaban las escuelas. Iba una delegación de alumnos acompañados por sus maestros.

- La llegada de Perón no produjo cambios en la modalidad de los actos. Tampoco produjo cambios significativos en el repertorio patrio.

- Posteriormente al gobierno de Perón no se registran cambios importantes.

- El clima entre los maestros era bueno salvo algunos casos en que tenían resquemores por no adherir al peronismo; no obstante no hay noticias de que hubiera habido represalias.

Entrevista realizada al Mtro. Eduardo López trombonista de la Banda Sinfónica de la Ciudad de Buenos Aires el 12 de febrero de 2010

-¿Podría decirnos qué es una banda militar?

-Una banda militar es una formación con instrumentos de viento de madera y de metal, con o sin percusión. En su interior alberga algunas agrupaciones tales como la fanfarria o *brassband*, (instrumentos de metal) y la *windband* (ensamble de vientos de madera y saxos).

-¿Se conoce algo acerca del origen de las bandas militares?

Sí...claro...las primeras bandas militares surgieron hacia fines del siglo XVIII en Europa conformadas por los instrumentos de la época: serpentón, oficleide, sacabuche, fliscorno primitivo, sarrusofones y cornetas.

En Gran Bretaña se hizo sentir la influencia de Flandes y de los celtas, así como la de la obra de Haendel. Los primeros bocetos británicos incluían cornetas y sacabuches (trombones). Las marchas inglesas fueron escritas para *brassband*, típica formación de instrumentos de metal surgida hacia 1840, conformada por: cornetas, trompetas, *tenor horn*, *baritone horn*, eufonios y tubas. A Gustav Holst y Vaughan Williams se les debe la mayor difusión a grupos de *brassband*.

Actualmente existe todavía en Londres, la banda llamada "Cornetas y sacabuches de su Majestad" para la que escribieron obras compositores de la talla de Monteverdi, Andrea y Giovanni Gabrielli, Pelter Basano o Thomas Morley.

El repertorio militar británico es diferente al del resto de Europa, sobre todo por su carácter modal y su alternancia entre el modo mayor y menor.

-¿Y las bandas actuales?

-La banda sinfónica, tal como se la conoce hoy, es una formación que se integra con instrumentos de metal, que además puede tener contrabajo, violoncello y arpa, prescindiendo de violines y violas. La banda es una formación que tiene diversas variaciones, tales como la *army band* y la *symphony band* que presentan sutiles diferencias entre sí.

La *big band* surge hacia los años '40 de la mano de Glenn Miller como un desprendimiento de la banda militar. Hubo importantes compositores que compusieron para este género: Hindemith, Copland, Malvagni, entre otros.

-¿Y cómo surgen en Argentina?

-En Argentina las primeras bandas surgen hacia 1890 y 1900 más o menos. La Banda Sinfónica de Tafí del Valle en Tucumán es la que data de mayor antigüedad. Posteriormente aparecen la Banda Sinfónica de la ciudad de Buenos Aires, la Banda Sinfónica de la Provincia de Buenos Aires (actualmente de la Policía).

En nuestro país las bandas no incorporan instrumentos regionales, a diferencia de las bandas bolivianas que integran instrumentos tales como: erkes, charangos y monseños. En Europa se da un fenómeno similar en cuanto a la incorporación de gaitas en Gran Bretaña y de acordeón en Alemania.

-Y respecto a las canciones patrias que ejecutan las bandas ¿podría Ud. aportarnos algún dato interesante?

-Las canciones patrias argentinas evidencian la formación de quienes las compusieron. No todos los compositores tenían trayectoria en las bandas militares y eso se hace notar en su producción. No todos tenían antecedentes en componer para canto y para banda. Los que sí los tenían pensaban en quiénes eran los que la iban a cantar y a tocar. Ésta era la manera natural de que la obra fuera de fácil ejecución y entonación. En los casos en que los compositores carecían de esta formación, la interpretación, tanto para los instrumentistas como para quienes la cantaban, era más difícil, tornándose impopular. En Argentina había importantes maestros de banda que eran excelentes músicos y excelentes arregladores, no obstante ganarse la vida como zapateros o carpinteros.

-Nuestro cancionero patrio abunda en marchas militares. ¿Podría decirnos algo al respecto?

Bueno...si...las marchas militares tienen su origen casi coincidente con la aparición de los primeros aerófonos de metal. Ya eran los finales del imperio austrohúngaro... Los primeros instrumentos originales para fanfarria, que son las agrupaciones de metal, nacieron para tal fin de la mano de Wagner y Adolf Sax.

Fíjense que todas las marchas de Europa tienen formato germánico que responde al modelo típico de la marcha prusiana: "Radezky" de Strauss, por ejemplo, tiene tres partes, toda en modo mayor, con un trío a la 4ª ascendente y coda. O bien, otras responden al formato de fanfarria típico: 1ª parte, trío y coda.

Hay marchas que tienen un movimiento más tranquilo, como las prusianas, porque en el desplazamiento la tropa incorporaba un determinado tipo de paso (paso de ganso) que resulta más lento. Al igual que las marchas de caballería, que acompañaban el desfile de la tropa a caballo. No es lo mismo que las que se empleaban para el desplazamiento de los soldados con el paso de desfile, que adquieren un carácter algo más ágil. Las de nuestro cancionero, corresponden a este último grupo.

Otra cosa importante es que en las marchas las indicaciones de dinámica resultan relevantes porque son casi coreográficas. Esto es así porque de acuerdo a los cambios sonoros cambia la especialidad del sonido.

También el uso del *forte* y el *mezzoforte* es una herencia española que proviene de la costumbre de competencias entre bandas.