

Piñeiro, Elena

*El semanario “Primera Plana” (1962-1969):
prensa y modernización del campo artístico y
literario en la década del '60 en Argentina*

Ponencia presentada en

**IV Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad, 2006
Facultad de Humanidades y Artes. Facultad de Ciencia Política y Re-
laciones Internacionales. Universidad Nacional de Rosario**

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Piñeiro, E. (2006). El semanario “Primera Plana” (1962-1969) : prensa y modernización del campo artístico y literario en la década del '60 en Argentina [en línea] Ponencia presentada en IV Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad. Facultad de Humanidades y Artes, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Rosario. Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/contribuciones/semanario-primera-plana-1962-1969-pineiro.pdf> [Fecha de consulta:]

IV Jornadas Nacionales Espacio, Memoria e Identidad

Fac. de Humanidades y Artes- Fac de C. Política y Relaciones Internacionales

Universidad Nacional de Rosario

Rosario, 4-6 de octubre de 2006-

Mesa N° 16- Memoria pública y privada. Medios de comunicación y cultura

Coord. Dora Barrancos (UBA) doral508@aol.com - Norberto Álvarez (UNMDP)

juandebernal@uolsinectis.com.ar

Nombre y apellido: Elena Teresa Piñeiro

Unidad Académica y situación de revista: Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Docente Titular e Investigadora de medio tiempo. Cátedras: Historia Argentina Siglo XX e Historia Contemporánea del Siglo XX.

Domicilio particular: Bacacay 1129 – Ituzaingó (1714) Pcia. de Buenos Aires.

Dirección electrónica: elena_p@uca.edu.ar catucas@hotmail.com

Teléfono: (54-11) 4624-0257

Ponencia.

El semanario “Primera Plana” (1962-1969)

Prensa y modernización del campo artístico y literario en la década del ‘60 en Argentina.

Introducción

En las décadas de 1950 y 60 la humanidad se enfrentó a cambios revolucionarios que afectaron todas las dimensiones de la vida humana. Los avances tecnológicos en el proceso de comunicación pusieron fin al concepto de culturas cerradas e in comunicables y permitieron difundir esos cambios en todo el planeta convertido en una “aldea global” en la que se había logrado la simultaneidad y la penetrabilidad de la información.

Desarrollo y modernización fueron conceptos que invadieron la realidad argentina luego del derrocamiento del peronismo en 1955. Tras el abandono del relativo aislamiento de la década anterior, se inició en el país un proceso de cambio cultural que, limitado en principio a algunos grupos de intelectuales, se extendió a un espacio social más amplio que incluyó a la juventud y a las clases medias y que incidió en la moral, las costumbres y la vida cotidiana.

Los argentinos se enfrentaron con un mundo complejo y cambiante al que deseaban integrarse. Lo nuevo era el eje de referencia, dominaba la iconografía, determinaba la circulación y el intercambio de bienes culturales, influía en la juventud, condicionaba el cambio social y promovía el consumo de nuevas tecnologías.

Crecía un nuevo público del que eran parte sectores de clase media profesionales cuyo ámbito de lectura se ampliaba constantemente por medio de nuevas editoriales, nuevos semanarios y numerosos periódicos ideológicos, políticos y literarios. El intelectual y el artista adquirieron un nuevo “status” y los mercados intentaron satisfacer las demandas de una sociedad de consumo centrada en la producción y en el intercambio masivo de bienes culturales.

Los semanarios de información general y las revistas especializadas encuadradas en la categoría de “prensa de elite”, utilizaban un modelo que se fundaba en la objetividad y seriedad en el tratamiento de la información. Se dirigían a un sector de público definido por cierto nivel económico e intelectual, que identificaba su propio “status” con la lectura de los medios que ofrecían independencia y seriedad en el tratamiento de la información económica, política y cultural que constituía el núcleo de su contenido.

Uno de estos semanarios, “Primera Plana”, fundado en noviembre de 1962 se convirtió en caja de resonancia de los cambios culturales producidos en los países industrializados de occidente y contribuyó a difundirlos entre las élites de clase media profesional que constituyeron su público.

El objeto de este trabajo es analizar, a partir de la información brindada por “Primera Plana”, como se constituyó el mercado de bienes culturales y como se reflejó el debate que se produjo a mediados de la década del '60 en el campo intelectual entre quienes aceptaban las propuestas de la cultura capitalista del mundo occidental y trataban de colocar sus creaciones en el mercado nacional e internacional y los que plantearon una posición crítica a los fundamentos de la sociedad capitalista y vincularon la producción artística con la política.

La construcción de un mercado de bienes culturales y la división del campo intelectual.

El Instituto Di Tella desempeñó un importante papel en la modernización de la cultura argentina de la década de 1960. A los centros de investigación en el área de las ciencias

sociales sumó los centros de arte que constituyeron hasta su cierre en 1970, uno de los polos más dinámicos de producción y difusión del arte de vanguardia no sólo en la Argentina sino en toda América Latina.¹

Lo mismo puede decirse de Primera Plana hasta su clausura en 1969 y de las revistas literarias que habían surgido a fines de los '50 ("Contorno", "El grillo de papel") y que reaparecieron, inspirándose en esos antecedentes, entre 1963 y 1968 cuando Abelardo Castillo y Arnaldo Liberman fundaron "El Escarabajo de Oro".

La introducción del estructuralismo en el campo de los estudios literarios dió lugar a la idea de que los textos tenían múltiples propiedades y capacidades. Y la semiótica se centró en la capacidad del lenguaje para transmitir contenidos supuestamente ocultos ante los que el público no podía reaccionar críticamente. Estas influencias determinaron que los poetas y literatos iniciaran la búsqueda de lenguajes que rompieran con la tradición literaria.

Precisamente esa ruptura era la preocupación central del análisis que realizaban las revistas literarias.

En un artículo aparecido en "El Grillo de Papel" hacia fines de 1960, Abelardo Castillo decía:

"No hay época en la que los poetas hayan dejado de presumir, a corto plazo, la venida del Mesías o el Apocalipsis. Hoy, por ejemplo, se habla de beat generation, iracundia nouvelle vague, grupos de vanguardia. Y se habla con tal fervor que no hemos podido evitar contaminarnos. Esta nota es el síntoma.

Ignoro si estamos asistiendo, como se pretende, a una decadencia general de las artes, o, por el contrario, nos hallamos a las puertas de una revolución de sus métodos expresivos (...)Entiendo que lo sensato es aceptar ahora, como siempre, que ciertos creadores —los que en virtud de su importancia expresen mejor, satisfagan mejor, las exigencias de nuestro tiempo— perdurarán en la memoria de los hombres."²

Castillo contemplaba con cierto escepticismo la búsqueda de novedad en los métodos expresivos y las disputas en torno a los grupos de vanguardia.

Precisamente a esa vanguardia pertenecía Francisco Urondo, un santafesino de 38 años que en 1963 había publicado *Nombres*, obra que según un texto de "Primera Plana" era uno de los mayores libros de poemas escritos en la Argentina. La revista anticipaba un fragmento de *Adolecer*, un poema en siete cantos que iba a ser publicado por Sudamericana. Según el articulista Urondo cultivaba "una poética de asombrosa coherencia preocupada (...) por un proceso dual: el que procura una investigación de la

¹ Plotkin, M y Nieburg, F. *Elites intelectuales y ciencias sociales en la Argentina de los años 60*. Op. Cit.

² Abelardo Castillo. *Grupos de vanguardia o viceversa*. En: El Grillo de Papel, agosto-septiembre 1960

sociedad en que se vive, sin abandonar la memoria, los halagos y las humillaciones del investigador.³

Un año antes, Primera Plana dedicaba un artículo al pintor y novelista Alberto Greco quien luego de entregar a un amigo el manuscrito de su novela *Besos Brujos* se había suicidado en Barcelona en 1965. De acuerdo al comentario *Besos Brujos* escrito a la manera de *El ángel subterráneo* de Jack Kerouac, era un diario que conducía al lector por “los vericuetos de una personalidad torturada. La sección “Textos de Primera Plana ofrecía un adelanto de la novela.⁴

La difusión de este y otros textos similares a través de un semanario de actualidad contribuyó en buena medida a construir un mercado signado por las demandas de un lector ávido de exhibir y consumir un saber sofisticado y moderno⁵, aunque poco interesado en discutir sobre métodos y vanguardias.

A partir de 1964 surgieron más de veinte empresas editoriales de mediano y pequeño tamaño que destaron una competencia con las editoriales tradicionales obligándolas a modernizarse. Se multiplicaron las librerías y los lectores y se desató lo que se llamó el *boom* literario. Según datos proporcionados por Primera Plana en los 12 meses de 1967 las editoriales argentinas habían publicado 3.705 obras con un total de 25.030.492 ejemplares.⁶

Al parecer tanto las librerías como los lectores habían empezado a saturarse en tanto que “el boom o la escalada bibliográfica desató una danza de millones que trocó sus cautos pasos de gavota en un rock’nroll descomunal”. El fenómeno se atribuía al empleo de un lenguaje menos críptico por parte de los escritores, a su indagación más comprometida de la realidad, al interés de los lectores por la revelación de un mundo que podían observar sin tapujos y a “la osadía de las revistas que se atrevieron a desentrañar la intimidad de la literatura” y entre las que se contaba, por supuesto “Primera Plana”.⁷

Las empresas editoriales grandes y más antiguas como Losada, Emecé, Sudamericana, Siglo Veinte, Sur, Troquel competían con EUDEBA, Paidós, El Centro Editor de América Latina y Jorge Alvarez, mientras surgían los recién llegados como Galerna, Brújula y de la Flor.

³ PP, Año VI, N° 306 –5/11/1968 p.80

⁴ PP, Año V, N° 254 – 13/11/1967, pp.60-65

⁵ MUDROVIC, María Eugenia. Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60, Beatriz Viterbo Editora, Bs.As., 1997.

⁶ PP, Año VI N° 306 5/11/68, p.70

⁷ Ibid, p.72

Lo más interesante era que tanto las obras de los escritores argentinos como las de sus colegas latinoamericanos constituían un alto porcentaje de dichas publicaciones. Se sostenía que “nunca se leyeron tantos libros escritos originalmente en español, nunca el escritor de América latina había alcanzado tanto éxito y tanto prestigio.”⁸

El boom editorial reflató obras como *Adán Buenosyres* de Marechal o *Bestiario* de Cortázar. Las Novedades de Sudamericana incluía en diciembre de 1968 a Eduardo Mallea (*La Red*), Silvina Bullrich (*Mañana digo basta*), Ernesto Sábato (*Uno y el universo*), Manuel Mujica Láinez (*Bomarzo*) y la Revista de Psicoanálisis editada por la Asociación Psicoanalítica Argentina. Un año antes, Gabriel García Márquez encabezaba la lista de ficción con *Cien años de soledad* y *Los funerales de la mamá Grande*, ambos de Sudamericana en tanto que Quino encabezaba la lista de Ensayo, poesía y humor con *Así es la cosa Mafalda* editado por Jorge Alvarez.

Los burgueses de Silvina Bullrich agotó 11 ediciones a partir de 1964 con un total de 60 mil ejemplares en cuatro años; *Rayuela*, de Julio Cortázar 50 mil ejemplares en 5 años y *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez vendió 120 mil ejemplares en un año.⁹ Ediciones de la Flor presentaba la novela “Los guerrilleros” de Iverna Codina en tanto que la lista de Best Sellers proponía en el rubro “Ficción” la novela de Arthut Hailey *Aeropuerto* seguida por *Los hombres de a caballo* de David Viñas y en 5° lugar a Carlos Fuentes con *La región más transparente*. Fuentes era el representante oficial de un modelo de intelectual construido sobre la base de las tensiones y contradicciones de la sociedad de consumo. Productor y difusor más autorizado del discurso triunfalista de la década del 60, Fuentes era la imagen de escritor joven, moderno, exitoso, espectacular, cosmopolita. El primero en manejar sus obras a través de agentes literarios, el primero en tener amistades con los escritores importantes de Europa y los EEUU.¹⁰

Cuatro años antes Juan José Sebrelli encabezaba la lista con *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación* en tanto que Vance Packard ocupaba el cuarto lugar con *Los buscadores de prestigio*.

En el rubro ensayos, Insurrexit presentaba *La imaginación al poder* por Daniel Cohen Bendit, J.P. Sartre y Herbert Marcuse por el FCE. En el 4° lugar de la lista aparecía *Eros y Civilización* de Marcuse.

⁸ Ibid

⁹ PP, Año VI N° 306 5/11/68, p.72

¹⁰ Ibid.

Emecé todavía reservaba el 70% de su catálogo a los autores extranjeros aunque al tope de las ventas figuraban las obras de Borges. Losada en cambio había tenido su mayor triunfo con la obra de Beatriz Guido *El incendio y las vísperas*.

También el campo del arte se reinstitucionalizó a comienzos de la década del '60. El Instituto Torcuato Di Tella dirigido por Jorge Romero Brest promovió nuevas expresiones artísticas. ¿Podían esas nuevas expresiones considerarse la nueva vanguardia? Aquí también funcionaba la división del campo artístico. Para algunos la vanguardia surgió en la segunda mitad de la década.

En agosto de 1966 la tapa de "Primera Plana" presentaba la foto de nueve artistas pop. Esa presentación respondía a un artículo producto de una investigación realizada entre un grupo de 20 artistas quienes habían recorrido distintas etapas en su búsqueda estética. La última, en la que aparecía el "objeto móvil" era resultado de la experimentación con otras formas de expresión plástica que incluía espectáculo, música, plasticidad sensorial, etc. Eran los *microsucesos* o *happenings*. En realidad ninguno de ellos podía vivir de su arte porque al parecer solamente podían hacerlo aquellos artistas que, "por su posición en el mercado" eran considerados una buena inversión por el público comprador.¹¹

Romero Brest discutía un año después la situación del arte en la Argentina. Señalaba "el aumento de creadores y la formación progresiva de grupos capaces de imponer sus 'modos de creatividad', integrándolos con los 'modos de conformidad' que determinaban ellos mismos. Esos 'modos de conformidad' –sostenía Brest- tenían corta duración en grupos numerosos y dominantes por la potencia de sus 'modos de creatividad'.

Comparaba la situación del arte argentino con la de los Estados Unidos donde ya se habían integrado los 'modos de creatividad' con los 'modos de conformidad'. Esta integración se había dado fundamentalmente porque 'los coleccionistas empezaron a estimar y a comprar las obras de los creadores del momento? (Pollock, De Kooning, Klein, etc.)

En definitiva la existencia de un mercado dispuesto a consumir esos bienes culturales determinó el éxito de la vanguardia y la coincidencia entre creatividad y conformidad. Se cumplía al parecer lo que sugerían los filósofos de la Escuela de Frankfurt: la sociedad de consumo lograba integrar la protesta en el mercado capitalista para obtener la conformidad del hombre unidimensional de Marcuse.

¹¹ PP, Año IV, N° 191 – 29/8/1966, p.77

En Argentina existían grupos que creaban según los ‘modos de conformidad’ de las décadas anteriores y una minoría que había copado la situación desde Rosario, La Plata, Bahía Blanca, Mar del Plata, Mendoza, Córdoba, etc. que respondía

“(…)a necesidades de nuevo cuño [y] que coinciden con los ‘modos de creatividad’ vigentes en los países adelantados del orbe. Son estos grupos los que mantienen una estrecha relación con sus pares en el orden internacional.”¹²

De este modo “(…) las posibilidades de creación se extienden ahora a todos los hombres alertas del mundo, entre ellos los nuestros y la olvidada Buenos Aires empieza a levantar la cabeza con originalidad.”¹³

Romero Brest realizaba un análisis fundado en la obra de Riesman que distinguía entre el hombre contemporáneo (“other directed”) influido por los medios de comunicación de masas y el grupo generacional y el vinculado a la sociedad tradicional. Según este análisis los grupos pudientes y de raigambre agropecuaria no compraban arte moderno. Por su parte los intelectuales que corresponderían a lo que Riesman denominaba “inner directed” o modernos, eran “remisos para aceptar las novedades de ahora” porque los valores que gobernaban sus vidas correspondían a una sociedad dominada por una economía de producción.¹⁴

Los grupos intermedios entre los pudientes y los trabajadores, integrados por comerciantes e industriales con poder económico no tenían una ubicación precisa en la estructura social ni cultural pero sin embargo eran los pocos que apoyaban a los nuevos artistas.

Estos grupos imponían en Argentina los ‘modos de conformidad’ pero no los ‘modos de creatividad’ que eran patrimonio de nuevos artistas.

Brest comparaba luego la situación de Estados Unidos donde existía una “voluntad de gasto exacerbada” porque había pasado por la etapa tradicional, la de alta productividad y la de alta capacidad de consumo. En cambio en Argentina esa situación existía por el momento “en la minoría de los avanzados”. Precisamente la “(…)carencia de base económica fundada en la abundancia y la despreocupación por consumir” afectaban la existencia de la vanguardia y no eran positivos para una situación que llevaba a los artistas argentinos a ser considerados “como productores de buena mercadería con valor internacional”. Constaba entretanto que, “(…) la vanguardia

¹² Romero Brest, Jorge. *El arte en la Argentina* En: Textos de PRIMERA PLANA, PP Año V N°225, 18/4/67, pp.64-65

¹³Ibid

artística crece y esto es lo que cuenta, con manifestaciones diversas que tienen la nota común del cosmopolitismo, la alegría y el ocio como motores, la ansiedad como expediente, la verdad de la existencia como meta”¹⁵

Sostenía que si bien en el país había conciencia de imagen, faltaba conciencia de imaginar y por eso las obras de arte de las décadas anteriores carecían de fuerza existencial. Lo nuevo era la conciencia de imaginar que comenzaban a tener los jóvenes. Frente a esta conciencia la imagen podía tirarse por la borda, deteriorarla como imagen o desnaturalizarla prestándole nuevos contenidos como lo hacían en el “pop-art”.

Unos meses después un artículo titulado “*Cordobeses. El pop ha muerto, ¡viva el pop!*” hacía referencia a una exposición de tres pintores cordobeses que habían revivido el pop art que en Buenos Aires “parecía un asunto terminado”. El crítico definía al pop como un lenguaje próximo a la literatura, “hijo de la lucidez y el desencanto de la cultura que lo absorbe todo”. Dos obras presentadas por uno de los artistas, Eric Ray King, eran “una depurada sofisticación de los mitos culturales” que en su caso referían al mito del subdesarrollo y su autor renegaba del valor mercantil que dichas obras pudieran tener porque, pensaba, eran solo una imagen. Consideraba el artista que el “pop” no había perdido su fecundidad en medio de la confusión que reinaba en el ámbito de la plástica.¹⁶

La vanguardia artística vinculada al Di Tella, una institución que se financiaba con los fondos de fundaciones estadounidenses vinculadas al gran capital, estaba inserta todavía en un discurso que resaltaba el valor de lo nuevo, valoraba positivamente el internacionalismo estético y el protagonismo cultural entendido como sinónimo de modernización y desarrollo.

Debemos decir que la vanguardia artística no tuvo una amplia comprensión por parte de la crítica de la época y que los medios, excepto Primera Plana y Confirmado no brindaron demasiada difusión y apoyo a sus expresiones.

En la segunda mitad de la década muchos integrantes de la vanguardia artística y literaria comenzaron a plantear otros interrogantes vinculados al sentido del concepto de vanguardia y del papel del intelectual y del artista en la sociedad.

¹⁴ La caracterización que toma Romero Brest corresponde a la obra de David Riesman *The lonely crowd* escrita en colaboración con Glazet, N. Y Denney, R. , publicada en 1964 por Yale University Press.

¹⁵ Jorge Romero Brest. *El arte en la Argentina* En: Textos de Primera Plana, PP., Año V, N° 225, 18 de abril de 1967.

Y fue en este campo especialmente donde comenzaron a manifestarse en Argentina los primeros avances de la “contracultura”.

La construcción de una “contracultura”.

Los años 60, dieron nacimiento a la llamada “contracultura” juvenil que ponía en entredicho todos los supuestos de la sociedad capitalista industrial y reemplazaba el optimismo en el inevitable avance hacia la perfección de la sociedad, por un pesimismo sobre la condición humana que estaba llamado a convertirse en tema cultural omnipresente

En Argentina, a mediados de los '60 el campo intelectual se dividió entre los que aceptaban las propuestas de la cultura capitalista del mundo occidental y trataban de colocar sus creaciones en el mercado nacional e internacional y los que plantearon una posición crítica a los fundamentos de la sociedad capitalista y vincularon la producción artística con la política.

En junio de 1966 el mendocino Julio A. Le Parc había ganado el premio máximo de la XXXIII Bienal de Venecia. En 1967 Le Parc presentó en el Instituto Di Tella las experiencias cinéticas e inauguró un nuevo código entre la obra y el espectador. En junio de 1968 “Primera Plana” difundía una carta abierta que escribió en París y que se consideraba un Manifiesto. Los Textos de Primera Plana la titularon “La actitud de un artista”.

En esa carta abierta Le Parc quería reafirmar su posición respecto del papel del intelectual y del artista en la sociedad.

Al igual que lo habían hecho los intelectuales de la Escuela de Frankfurt Le Parc afirmaba :

“La casi totalidad de lo que se conoce como cultura contribuye a la prolongación de un sistema fundado sobre relaciones de dominantes y dominados. La persistencia de esas relaciones es garantida por el mantenimiento de la dependencia y de la pasividad entre la gente. La sociedad asimilando las nuevas actitudes, lima todas las aristas y cambia en hábitos o en modos todo lo que habría podido tener un comienzo de agresividad, cara a cara a las estructuras existentes.”¹⁷

Esta situación obligaba al intelectual y al artista a replantearse su papel en la sociedad. Constatava la existencia de dos grupos bien diferenciados: la minoría que determinaba

¹⁶ PP, Año V, N° 254, 13/11/1967, p.73

¹⁷ Le Parc, Julio A. “La actitud de un artista” En: Textos de Primera Plana, PP, Año VI N° 284, p.72-73

totalmente lo que hacía a la vida de la sociedad y la masa que seguía las determinaciones de esa minoría que actuaba para mantener el statu quo.

Ante esta realidad en la producción intelectual y artística se podían detectar

“dos actitudes bien diferenciadas: a) todo lo que (...) ayude a mantener la estructura de las relaciones existentes (...); b) esparcidas un poco por todas partes, las iniciativas deliberadas o no que intentan minar las relaciones, destruir los esquemas mentales y los comportamientos sobre los cuales se apoya la minoría para dominar.”¹⁸

Por eso había que desarrollar esas iniciativas y servirse de la capacidad profesional adquirida en el dominio del arte, de la literatura, del cine, etc. para poner en cuestión las prerrogativas o privilegios propios de la situación del intelectual. Se trataba en definitiva de tomar conciencia de que el trabajo intelectual era solamente destinado a una élite y que el sistema a través del cual la producción entraba en contacto con la gente se apoyaba en el sistema de dominación. Por eso Le Parc proponía “despertar la capacidad adormecida de la gente(...) orientar sus potencias de agresividad contra las estructuras existentes(...) intentar fundar una acción práctica para transgredir los valores y romper los esquemas (...) desencadenar una toma de conciencia colectiva (....)

Finalmente proponía:

“Combatir toda tendencia a lo estable, a lo durable, a lo definitivo; todo lo que acrecienta el estado de dependencia, de apatía, de paisividad; liberarlos de los hábitos, de los criterios establecidos, de los mitos y de otros esquemas mentales nacidos de un condicionamiento cómplice de las estructuras de poder.”¹⁹

Esta toma de posición de Le Parc estaba relacionada con un debate que se había impuesto en América Latina luego de producida la Revolución Cubana que proponía un modelo de intelectual comprometido y militante en la línea del marxismo sartreano.

El debate había comenzado entre Roberto Fernández Retamar director de la Casa de las Américas en La Habana y Emir Rodríguez Monegal cuando éste último le anunció –en noviembre de 1965- que iba a dirigir una revista literaria para América Latina en París. Esa revista que se llamaría “*Mundo Nuevo*” iba a representar una oportunidad para todos los que creían en una cultura latinoamericana viva y actual”.

El grupo que le había ofrecido la dirección de la revista le aseguraba libertad de elección y orientación pero –y esta es la causa de la polémica- estaba vinculado al Congreso por la Libertad de la Cultura, organización que desde la perspectiva de

¹⁸ Ibid

Fernández Retamar era una organización financiada por Estados Unidos con el objeto de defender sus intereses imperialistas y que trataba de obtener la colaboración de intelectuales de diversos matices incluyendo marxistas.²⁰

La polémica prosiguió a lo largo de cinco cartas. Al haberse originado la impugnación en Cuba, gran parte de la intelectualidad de Latinoamérica se puso en guardia y *Mundo Nuevo* fue rechazada por las publicaciones y los intelectuales de izquierda. El vacío que se creó fue llamado “boycot cubano contra *Mundo Nuevo*”.

Los ecos de la polémica llegaron a Buenos Aires en 1968 en la sección Textos de Primera Plana. En mayo de 1967, Roberto Fernández Retamar le pidió a Julio Cortázar que sintetizara sus opiniones sobre la situación del intelectual latinoamericano. Cortázar le respondió con una larga carta donde fijaba “las causas de su exilio europeo, su relación con los poderosos y los humillados, su concepto de la ética del escritor contemporáneo.”²¹

Había regresado a Latinoamérica para seguir de cerca la revolución socialista. Viajó a Cuba luego del triunfo de la Revolución y regresó tres años después. En esas dos ocasiones se sintió “situado en un punto donde convergían y se reconciliaban” su convicción en un futuro socialista de la humanidad y su regreso individual y sentimental a Latinoamérica.

Pero ante el problema de la situación del escritor se pronunciaba muy claramente. Si en lo político había entrado en el terreno de las definiciones concretas y estaba decidido a colaborar donde pudiera ser útil, como escritor pensaba continuar el rumbo que le marcaba su manera de ser. No creía que el arte tuviera que estar al servicio de las masas. En su caso escribía “para su regocijo o su sufrimiento personal, sin la menor concesión, sin obligaciones latinoamericanas o socialistas entendidas como *a priori* pragmáticos”²²

No obstante comprendía que la mera creación literaria no le bastaba como escritor porque la noción de literatura había cambiado y “contiene en sí el conflicto entre la realización individual (...) y la realización colectiva.” Sostenía que jamás escribiría expresamente para nadie pero que en ese momento lo hacía con una intencionalidad que apuntaba a un lector “en el que reside ya la esperanza de futuro” porque sus libros

¹⁹ Le Parc, Julio A. “La actitud de un artista” En: Textos de Primera Plana, PP, Año VI N° 284, p.72-73

²⁰ Mudrovic, María Eugenia. *Mundo Nuevo. Cultura y Guerra Fría en la década del 60*, Beatriz Viterbo Editora, Bs.As., 1997.

²¹ PP, Año VI, N°282, 21 de mayo de 1968, p.76-77

habían encontrado eco en los jóvenes latinoamericanos y porque se sentía partícipe del destino histórico inmediato del hombre. Pensaba que la creación no se justificaba éticamente si no se estaba abierto a los problemas vitales de los pueblos.

Cortázar se situaba entonces en un plano distinto. Si bien el intelectual debía de algún modo comprometerse con la realidad de su tiempo no era su oficio hacer política aunque era plenamente consciente de que las obras tenía que trasuntar una voluntad de contacto con el presente histórico del hombre.

Y concluía diciendo:

“Estoy convencido de que sólo la obra de aquellos intelectuales que respondan a esa pulsión y a esa rebeldía se encarnará en las conciencias de los pueblos y justificará con su acción presente y futura este oficio de escribir para el que hemos nacido.”²³

Esta polémica iba a despertar muchas expectativas en el público latinoamericano y al mismo tiempo a reflejar las divisiones que comenzaban a manifestarse en el campo cultural y en el campo político de la década del '60.

Tanto dentro del campo literario como del campo artístico las vanguardias comenzaron a autodefinirse como “portadores de una misión subversiva, profética, intelectual, política y estética”²⁴

La intelectualidad radicalizada de fines de los '60 leía “Los condenados de la tierra” de Franz Fanon cuyo prólogo había escrito Jean Paul Sartre en 1961. En ese prólogo, Sartre había escrito: “ Ninguna dulzura borrará las señales de la violencia; sólo la violencia puede destruirlas(...)”²⁵

Fanon planteaba desde su lucha por la liberación africana la necesidad de crear un hombre nuevo. Respecto de los modelos europeos y norteamericanos los criticaba en estos términos:

“Cuando busco al hombre en la técnica y el estilo europeos, veo una sucesión de negaciones del hombre, una avalancha de asesinatos. La condición humana, los proyectos del hombre, la colaboración entre los hombres en tareas que acrecienten la totalidad del hombre son problemas nuevos que exigen verdaderos inventos. Decidamos no imitar a Europa y orientemos nuestros músculos y nuestros cerebros en una dirección nueva. Tratemos de inventar al hombre total que Europa ha sido incapaz de hacer triunfar. Hace dos siglos, una antigua colonia europea decidió imitar a Europa. Lo logró hasta tal punto que los Estados Unidos de América se han convertido en

²² Ibid

²³ Ibid

²⁴ Bourdieu, Pierre. “Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Anagrama, 1995

²⁵ Fanon, Franz. “Les damnés de la terre”, Ed. Francois Maspero, Paris, 1961. Prólogo.

un monstruo donde las taras, las enfermedades y la inhumanidad de Europa han alcanzado terribles dimensiones.”²⁶

En 1965 el artista plástico León Ferrari presentó en el Instituto Di Tella su obra más polémica que se llamaba “La civilización occidental y cristiana” en la que aludía por una parte al rol de los Estados Unidos como defensor de la cultura occidental en nombre de la que perpetraba sus crímenes de guerra y por otra dirigía una crítica a la Iglesia. Ferrari tuvo que retirar la pieza a pedido de Romero Brest.²⁷

Por su parte, la vanguardia plástica rosarina dio a conocer el Manifiesto conocido como “A propósito de la Cultura Mermelada”. Esa cultura era un obstáculo y un freno a la labor creadora. Quienes actuaban en los planos literario, teatral y artístico lo hacían usando fórmulas y esquemas convencionales tratando de “oficializarse” y consagrarse ante un público que no quería obras que conmovieran sus prejuicios. Era un complot contra la creación. En 1966 realizaron una muestra que se llamó “Homenaje al Vietnam” y un año más tarde el “Homenaje a Latinoamérica” como tributo a la figura del Che Guevara.

“Primera Plana” se ocupó del grupo rosarino en un artículo que pasaba revista a las exposiciones realizadas en la *Semana del Arte*. Dieciseis artistas seleccionados por el director del Museo de Arte Moderno habían presentado *Rosario 67*. La crítica los definía como artistas que había adherido “a la tendencia *best seller* de las Estructuras Primarias”. Mencionaba el artículo el manifiesto antimermelada como un movimiento antioficial y antiacadémico que “aspiró a ser un estigma para todas las manifestaciones del conformismo provinciano que aún responden al espíritu de la sociedad de fomento”²⁸

El comentario parecía no tomar demasiado en serio las declaraciones del Manifiesto al tiempo que afirmaba que los experimentos ensayados por los rosarinos reincidían en ideas y formas que ya eran conocidas en Buenos Aires.²⁹

La dictadura de Onganía y la constante censura a todo lo que supusiera innovación iba a acentuar el desconformismo de los jóvenes creadores que reivindicarían el rol del arte como transformador de la realidad social.

²⁶ Fanon, Franz. “Los condenados de la tierra” FCE, México, 1983 1ª. Ed. 1963. Conclusión.

²⁷ Adujo las mismas razones por las que la misma obra fue retirada el año pasado del Design Center: por afectar la sensibilidad religiosa -en aquella oportunidad- del personal del Instituto.

²⁸ PP, Año V, N° 249, 9/10/1967, p.61

²⁹ PP, Año V, N° 249, 9/10/1967, p.61

Como prólogo del Cordobazo el “Itinerario 68” se perfiló “como el pasaje de una posición alternativa a otra oposicional”³⁰

Fue en ese año que las vanguardias estéticas más comprometidas políticamente comenzaron a distanciarse del Di Tella y terminaron rompiendo definitivamente con una institución y un público que si bien podía asimilar y promover excentricidades de tipo formal o tolerar ciertas manifestaciones sociales de los artistas no estaban dispuestos a aceptar la politización que las producciones de 1968 proponían especialmente en el campo artístico.

Conclusión:

Los medios de comunicación desempeñaron un importante papel en el proceso de modernización cultural que se inició en Argentina en la década del 60 y en la difusión de los cambios que tanto en la literatura como en el arte se habían producido en el mundo occidental en el que los Estados Unidos habían consolidado su posición hegemónica.

“Primera Plana” , al igual que numerosos periódicos ideológicos, políticos y literarios fue uno de los pocos semanarios de actualidad que cumplió eficientemente no sólo con ese objetivo sino también con la difusión del quehacer literario y artístico nacional e internacional.

A través de sus páginas el público de clase media alta al que se dirigía se puso en contacto con cambios tecnológicos, laborales, intelectuales y culturales que generaron nuevas formas de producción, de consumo y de comunicación.

Sus lectores ampliaban constantemente su ámbito de lectura nutridos de una profusa información acerca de las nuevas editoriales, las novedades literarias, las listas de “best sellers” y las críticas literarias. También estaban actualizados en relación con la producción artística de las vanguardias estéticas.

De este modo se fue construyendo un mercado masivo de bienes culturales orientado a satisfacer las demandas de la sociedad de consumo en la que escritores y artistas adquirieron un nuevo status.

Como había observado Marcuse disminuía el antagonismo entre la cultura y la realidad social “mediante la extinción de los elementos de oposición”. La cultura bidimensional se había liquidado mediante la incorporación de los valores culturales al orden

³⁰ Repetto, Mariano J. “Diálogo entre el arte y la política en los años ‘60”, diciembre, 2003 Inédito. P.24

establecido “mediante su reproducción y distribución en una escala masiva. De hecho estos “valores culturales” [servían] como instrumentos de unión social.”³¹

Desde esta perspectiva el sector privado fomentó el desarrollo de las vanguardias estéticas con el objeto de reemplazar el modelo cultural de la burguesía agropecuaria por una nueva imagen social agresivamente competitiva más acorde con el desarrollo de la burguesía industrial.

No obstante, la Revolución cubana, los movimientos de liberación nacional, los textos de Fanon, el marxismo sartreano y las ideas gramscianas de intelectual orgánico, lucha por la hegemonía cultural y construcción del bloque histórico, repercutieron en el campo intelectual y artístico provocando el surgimiento de una contracultura que, al igual que había ocurrido en Estados Unidos y Europa iba a manifestarse a través de enfoques críticos de la cultura de masas.

La contracultura se vinculó a los movimientos de izquierda que posteriormente se expresarían a través de la violencia política, sentando las bases de la unión entre vanguardia estética y vanguardia política.

No es objeto de esta investigación indagar los problemas de la violencia política pero si poner de relieve que mientras la mayoría de los medios gráficos y audiovisuales propiciaban el modelo de modernización cultural propuesto por los centros industrializados de occidente, se generó también en nuestro país un movimiento contracultural que se expresó fundamentalmente a través de los intelectuales políticamente comprometidos y los movimientos populares.

“Primera Plana” contribuyó a difundir no sólo las propuestas literarias y artísticas de una cultura de masas comprometida con el statu quo, sino que también puso de manifiesto las divisiones producidas en el campo cultural y las propuestas de escritores y artistas comprometidos con la vanguardia política aún cuando no compartió dicho compromiso.

Mg. Elena T. Piñeiro

³¹ Marcuse, Herbert. Eros y Civilización, Ed. Sarpe, Madrid 1984, p.87