

▷ La mirada del nacionalismo argentino sobre los años sesenta: las transformaciones estéticas y culturales en las páginas del semanario argentino *Azul y Blanco*

María Valeria Galván
UBA-CONICET, Argentina

Resumen: El período comprendido en la Argentina por el gobierno militar de Juan Carlos Onganía (1966-1970) quedó retratado en el semanario nacionalista *Azul y Blanco* (*AyB*), un documento valioso por demostrar la oposición política de los nacionalistas a Onganía, pero también porque allí se plasmó la renovación estética y estilística que predominó en los sesenta. Si bien esta década fue en términos socioculturales y estéticos un período rico en transformaciones, muchas de ellas fueron resistidas por diversos actores locales, entre ellos el nacionalismo que representaba *AyB*. Sin embargo, las entrelíneas del discurso de esta publicación se contradicen con sus valoraciones negativas explícitas respecto de estos cambios. En este sentido, *AyB* articuló las tensiones que caracterizaron el proceso de cambio protagonizado por la cultura y el campo artístico locales en la década del sesenta y puso en evidencia el modo como estas transformaciones afectaron al medio intelectual nacionalista.

Palabras clave: Semanario *Azul y Blanco*; Nacionalismo; Renovación estética; Argentina; Siglo xx.

Abstract: The time during the military government of Juan Carlos Onganía (1966-1970) in Argentina was described in the nationalist weekly *Azul y Blanco* (*AyB*). This page stands as a valuable document for showing the political opposition of the Nationalists against Onganía but also for depicting the aesthetic and stylistic renovation that characterized the Sixties. Even though this decade was rich in socio-cultural and aesthetic innovations, different local actors such as the Nationalists represented by *AyB* resisted many of them. However, the subtext of this weekly's discourse contradicted itself with the explicit negative opinions on these changes. For these reasons, *AyB* depicted the tensions that characterized the local process of cultural and artistic transformation of the Sixties and also how these influenced the intellectual nationalist milieu.

Keywords: Weekly *Azul y Blanco*; Nationalism; Aesthetic Renovation; Argentina; 20th Century.

1. Introducción

El 28 de junio de 1966 se llevó a cabo un golpe de Estado contra el presidente democrático Arturo Illia, comandado por el líder retirado de la “facción azul” del Ejército, Juan Carlos Onganía. El golpe, autodenominado “Revolución Argentina”, anunciado y apoyado por los medios de comunicación más importantes de la época, venía a poner fin a un período de escasa legitimidad política y de desorden institucional, con la prometida

suspensión de la política partidaria y la implementación de un Estado “modernizador y racional”. Este objetivo del nuevo gobierno de facto se tradujo en la implementación de un programa de reforma estatal de corte corporativista que apuntaba, en última instancia, a transformar la vida política desde sus cimientos.

En este contexto, el semanario político más importante y representativo del nacionalismo de la época, *Azul y Blanco*, fundado en 1956 y clausurado en diversas oportunidades, reabrió con la asunción de Onganía en claro apoyo a su programa corporativista. Efectivamente, esta publicación se había caracterizado por ser un centro aglutinador y difusor de ideas, intelectuales y políticos nacionalistas (Galván 2013), y desde ese lugar de prestigio, una nueva generación de nacionalistas tomó el control de la revista y pretendió asumir su legado.

Así, en 1966 *AyB* volvió a editarse bajo la dirección formal de Ricardo Curutchet, el antiguo secretario de redacción, con Santiago Díaz Vieyra (ex director de la vieja *Cabildo*, en la década del cuarenta) como editor, y la colaboración del joven Juan Manuel Abal Medina como secretario de redacción. En esta nueva versión, el director histórico de *AyB*, Marcelo Sánchez Sorondo, fue relegado en un comienzo a la figura de mentor o consejero, no obstante lo cual siguió a cargo de la columna editorial. El alejamiento de Ricardo Curutchet al cabo de un año de esta segunda etapa, conllevó el retorno de Sánchez Sorondo a la dirección del semanario, lo que no implicó inmediatamente una discordancia entre *AyB* y Curutchet, quien siguió colaborando en la redacción hasta 1968.¹

La diagramación y la edición general de la nueva *AyB* quedaron mayoritariamente a cargo de los más jóvenes, que no por ello desatendían el consejo de sus mayores. El cruce entre ambas generaciones era de por sí asiduo y se debía, principalmente, a una sólida sociabilidad compartida. Las redes entre la nueva y la vieja generación de “azul-blancuistas” se redujeron a algunos pocos ámbitos sociales (como por ejemplo el estudio jurídico de Marcelo Sánchez Sorondo, el Círculo del Plata o el Instituto Juan Manuel de Rosas). Particularmente en el Círculo del Plata, la nueva generación de nacionalistas afianzó sus contactos con un sector de la izquierda nacional y con la CGT de los Argentinos dirigida por Raimundo Ongaro y, de este modo, terminó de definir un proceso de apertura hacia otras tendencias políticas, alejadas de sus antecedentes ideológicos más elitistas y conservadores, como observa Juan Manuel Abal Medina en una entrevista del 17 de enero de 2012 (en Galván 2013: 41).

¹ Entre los más jóvenes que colaboraron en la nueva versión del semanario y que se fueron sumando a lo largo de los tres años de vida de *AyB*, también destacan los nombres de Juan Manuel Palacio, hijo de Ernesto Palacio y sobrino del antiguo caricaturista de la primera época del semanario, el poeta Luis Alberto Murray, Luis Rivet, Mario Gustavo Costa, el diseñador gráfico Roberto Ortiz, Antonio Valiño, el caricaturista Pedro Vilar, el artista plástico Jorge Lezama, Luis Bandieri, Roque Raúl Aragón, Pedro Ancarola, Carlos P. Mastorilli, Eleodoro Marengo, reconocido artista plástico, autor de obras con motivos gauchescos, y los colaboradores ocasionales Raimundo Ongaro, Rodolfo Ortega Peña y Eduardo Luis Duhalde. De la generación anterior continuaron Curutchet (solo hasta 1968), Federico Iburguren, José Luis Muñoz Azpiri e Ignacio Anzoátegui, y se registran colaboraciones asiduas de Leonardo Castellani, Julio Meinvielle, Nimio de Anquín, Julio Irazusta, José María Rosa, Ramón Doll, Ernesto Palacio, Arturo Jauretche, Santiago de Estrada, Mauricio Birabent, Jean-Henri Azéma y Luis Alem Lascano. A todos ellos se les sumaron en la inauguración el ex ministro de Defensa del depuesto presidente Illia, Leopoldo Suárez, su hermano Facundo Suárez y el general Carlos Augusto Caro (Sánchez Sorondo 2001: 183; Beraza 2005: 213; entrevista a Juan Manuel Abal Medina el 17/01/2012, en Galván 2013: 40).

Luego de que esta nueva generación de “azulblanquistas” hubiese depositado en el gobierno de Onganía las expectativas de cumplimiento de su programa revolucionario, la nueva gestión no tardó en decepcionarlos y, como consecuencia, el semanario retornó a la vereda de los opositores. Desde allí y hasta el momento de su clausura final en 1969, la publicación aprovechó este rol para la conformación de una nueva fuerza política, el Movimiento de la Revolución Nacional (MRN), que adoptó un carácter más flexible en comparación con sus antecesores nacionalistas y selló así el pasaje de un nacionalismo republicano conservador –que había caracterizado sobre todo la primera etapa de *AyB*– a un nacionalismo corporativista y revolucionario, capaz de aliarse con el peronismo y la izquierda con tal de lograr su objetivo de subvertir el orden político e institucional en beneficio del interés de la nación (Galván 2013).

En 1967 el tono de las críticas del semanario al gobierno derivó en la primera clausura por parte de la dictadura de Onganía.² Reabrió poco después con algunos cambios en su formato y un nuevo director, el joven tucumano Luis Rivet, vinculado al grupo desde 1963, más acorde a la nueva orientación aperturista hacia otras corrientes políticas (Sánchez Sorondo 2001: 183; Beraza 2005: 229-233; entrevista a Juan Manuel Abal Medina, 17.01.2012, en Galván 2012: 40).

El nuevo grupo de “azulblanquistas” se distinguió del de la primera época no solo por el peso de los más jóvenes –que manejaban la diagramación, las tapas, las caricaturas y la edición de la revista, a la vez que comenzaron a controlar la sociabilidad del grupo–, sino también por nuevas preocupaciones teóricas, políticas, culturales y sociales, que se correspondían con las demandas de la época (Galván 2013: 161-210).

Con cambios sustanciales en su materialidad respecto de las ediciones de los cincuenta, el renovado semanario nacionalista se hizo eco de la ola modernizadora convirtiéndose en una publicación típica de los años sesenta, aunque el discurso explícito en las notas periodísticas se mostrara reacio a aceptar los cambios culturales y estéticos en curso. Desde ese lugar, interpeló a un público joven y diverso a partir de las nuevas herramientas comunicacionales que ofrecía la modernización cultural³ de la década.

Este período se caracterizó por una serie de transformaciones radicales en la clase media que provocaron la emergencia de nuevas preguntas y generaron realineamientos políticos basados en novedosas cuestiones coyunturales como la cuestión peronista, la Revolución Cubana, el proceso de descolonización, los levantamientos detrás de la Cortina de Hierro, la situación del mundo árabe y las transformaciones generadas por el Concilio Vaticano II, entre otras (Sarlo 2001; Sigal 2002; Terán 1993).

La modernización cultural y el apogeo de la cultura juvenil que como consecuencia de estas cuestiones se estaban extendiendo a nivel global, repercutieron también en la renovación de los lenguajes y criterios estéticos de las artes plásticas y audiovisuales, en la literatura y en la música argentinas, que se abrieron a estas transformaciones transnacionales de carácter disruptivo por distintas vías (festivales y concursos internacionales,

² Decreto 7954, 28.10.1967.

³ Con una tirada máxima de 30.000 ejemplares, la publicación pretendía, desde la tapa, cautivar al posible lector con fotos a color y *collages* muy sofisticados que abarcaban la superficie completa de la página, por lo que el logo y el titular principal se superponían a la imagen. En casi todas las páginas había alguna fotografía, caricatura política o dibujo ilustrativo. La diagramación de página, al igual que la calidad del papel, el número total de páginas y la parte artística dan cuenta de una complejidad y sofisticación mucho mayor en relación a la *AyB* de los cincuenta. Sobre la materialidad de la nueva *AyB*, véase Galván (2013: 39-41).

formación de artistas locales en el exterior, convivencia con intelectuales extranjeros en el exilio, etc.). *AyB* incorporó la ola modernizadora de diversas maneras.

A fines de la década, las alianzas e identidades políticas clásicas, influidas por la preponderancia de la cuestión peronista, estaban en pleno proceso de reconfiguración (Altamirano 2013). En este marco, el nacionalismo que aglutinaba *AyB*, motivado por un norte corporativista, ya había dado claras señales de acercamiento a sectores del peronismo y, adoptando como propia la plataforma del antiimperialismo, comenzaba a mostrar un piso común con la izquierda nacional (Galván 2013; Sigal 2002: 138).

En conjunto, la página nacionalista se abrió a la modernización de las esferas política y cultural en la Argentina de la década del sesenta, adaptándose hábilmente al contexto político posperonista y haciéndose eco de la ola modernizadora en el orden de lo cultural, aun cuando ello implicara alejarse de sus antecedentes ideológicos más tradicionales y conservadores.

El objetivo del presente trabajo es indagar en la postura asumida por *AyB* frente a las transformaciones de la década del sesenta, particularmente en lo que respecta al plano cultural, las innovaciones estéticas y las transformaciones en la cultura juvenil. Para ello, se analiza la postura explícita del semanario respecto de la modernización cultural y la cultura juvenil de la época. Si bien las críticas a las nuevas tendencias se complementan con una propuesta estética y cultural tendiente a avalarlas, finalmente el análisis demostrará que, pese a todo, el discurso nacionalista no podrá escapar a la ola modernizadora.

2. Los nacionalistas frente a la ola modernizadora

El renovado semanario nacionalista ingresó a la década del sesenta con cambios sustanciales en su materialidad. Desde su diseño, formato, tamaño, relación imagen-texto, sus secciones y la calidad de página, la publicación nacionalista parecía exultar modernidad. Más allá de la intencionalidad explícita de los editores de mostrarse como herederos del *AyB* original (*AyB*, 1 [07.07.1966]: 2), caracterizado por su sobriedad material y sus extensas notas de opinión, la nueva versión buscaba interpelar a un público joven y diverso a partir de las nuevas herramientas comunicacionales que ofrecía la modernización cultural.

En general, las diferencias materiales respecto de la primera etapa tuvieron por objetivo lograr una lectura más fácil y atractiva aunque no por ello menos reflexiva. El hecho de contar con un mejor financiamiento, permitió incrementar el número de páginas y crear nuevas secciones y columnas fijas.

La multiplicidad de notas conllevaba el tratamiento, en un mismo número, de diversos temas, no necesariamente relacionados entre sí. Esto exigía un rastrillaje más amplio y permitía la inclusión de aspectos novedosos en comparación con la versión clásica del semanario: la actualidad y crítica de la alta cultura y el deporte, la encuesta de opinión como prueba de verdad, los relatos criollistas y la historia del pensamiento nacionalista. Además, la sección internacional tenía mayor relevancia, había más viñetas de humor gráfico y se respondía con un breve comentario cada carta de lector publicada. Estas características del nuevo contrato de lectura propuesto parecen indicar no solo que se toman en cuenta los intereses ampliados del lector –ya no definido en primer término en base a sus opiniones políticas– sino también que se busca ampliar el mercado hacia

lectores más jóvenes e inquietos, interpelados por las referencias culturales (ya no solo implícitas como en la primera etapa).

Luego de la clausura de 1967, *AyB* optó por un formato más simple y modesto, debido a deficiencias en el financiamiento. Este nuevo formato acompañó no solo el cambio de director, ya mencionado, sino también un compromiso más explícito con la oposición al gobierno de Onganía. A pesar de las diferencias entre los formatos de la segunda etapa, en ambos puede observarse el compromiso del semanario con su época. En este sentido, la modernización cultural que caracterizó a la década del sesenta y el apogeo de la juventud como actor privilegiado –dos factores combatidos por el gobierno de la “Revolución Argentina” a fin de “resguardar” el honor y la moral de los ciudadanos– fueron rápidamente incorporados a *AyB* como problemáticas relevantes de actualidad.

No obstante esta actualización y adaptación de *AyB* al nuevo contexto cultural, el semanario nacionalista se opuso, en su discurso explícito, a los cambios que implicó la ola modernizadora de los años sesenta.

Esta década se caracterizó en la Argentina por el auge de nuevos consumos culturales que alcanzó a las clases medias, beneficiadas por la economía modernizada e influenciadas por los nuevos modelos culturales que exhibían los medios de la época. Esta “revolución modernizadora” se extendió a todas las esferas de producción cultural y condujo a la renovación de los criterios estéticos de la industria cinematográfica, de la literatura, de la música popular, de las artes gráficas y las performativas (Pujol 2003; Sigal 2002). *AyB* se hizo eco de estos cambios en el contenido de sus notas. En ellas se reconocía el valor de noticiabilidad de la ola modernizadora aunque, como se afirmó más arriba, se la criticaba duramente y se la contraponía a los valores estéticos y culturales tradicionales, que habían sido hegemónicos hasta muy recientemente y que la revista defendía explícitamente.

La escena cultural y artística argentina de los sesenta remontaba sus raíces a la caída de Perón, en 1955, cuando comenzaron a mostrarse las primeras fisuras de la narrativa tradicional y los modelos de enunciación clásicos en el cine argentino. En este sentido, hubo una apertura a la libertad creativa, y las clases medias recobraron su confianza como árbitros de la legitimidad social y cultural. En el terreno de las artes audiovisuales, por ejemplo, comenzó a surgir el denominado Nuevo Cine Argentino o cine de autor, por oposición al cine *mainstream* o industrial. Este fenómeno fue acompañado de una renovación en la crítica, inspirada por el modelo de la revista francesa *Cahiers du Cinema*, que planteaba el compromiso con el desarrollo de una política estética. También reaparecieron los festivales de cine de Mar del Plata, y muchas películas argentinas compitieron y obtuvieron premios en festivales internacionales.⁴ Sin

⁴ Los directores referentes de este nuevo cine, que sentaron las bases de la generación –un poco más joven– de los directores de 1960, fueron Leopoldo Torre Nilsson y Fernando Ayala, que se habían formado con el viejo modelo industrial (trabajo en equipos de rodaje, estudios de filmación, revistas especializadas y cineclubismo), pero se valieron de la ruptura iniciada a fines de los cincuenta para renovar la producción cinematográfica local. Así surge el cine de autor, caracterizado por el sello personal de su director en cada obra, ya sea por el trabajo con actores fetiche, los manejos de los silencios, la música, las temáticas, el estilo narrativo, la fotografía, la selección de paisajes urbanos que mostraba, etc. La generación del sesenta propiamente dicha (integrada por los directores Rodolfo Kuhn, David José Kohon, Fernando Birri, Manuel Antín, Lautaro Murúa y Leonardo Favio) se caracterizó por retomar muchas de las temáticas de Torre Nilsson y Ayala, pero se concentró en retratar a la juventud alienada de su época y de su contexto social, en lo que fue acusada de imitar el estilo de las vanguardias europeas. Siguiendo a los

embargo, pese a la creciente importancia del cine de autor tanto local como europeo en las salas locales y de la crítica al estilo *Cahiers*, la columna cultural de *AyB* se dedicó a promocionar principalmente películas con un lenguaje clásico y alejadas de las innovaciones vanguardistas.

Paralelamente, en el terreno de las artes plásticas se inauguró un proceso de internacionalización tanto de las prácticas como de los circuitos de reconocimiento y legitimación. En 1960 iniciaba sus actividades el Instituto Torcuato Di Tella, ventana al mundo a la vez que cuna de las vanguardias locales, que se caracterizaban por una ruptura con lo establecido asociada a la renovación de los lenguajes y los criterios estéticos. Los principales artistas y grupos de la época⁵ enaltecieron a través de sus obras lo bajo, lo popular, lo feo, la violencia, el sexo, lo chocante, las iconografías urbanas y pop; de esta manera, no solo buscaron romper con los estándares técnicos –por ejemplo reactualizando la técnica del *collage* de las vanguardias europeas de principios de siglo o con el uso del vinílico y otros materiales de uso cotidiano como el maquillaje, la comida, etc.– sino también con las normas del buen gusto (Giunta 1999; 2008).⁶

Al igual que ocurría con el cine, la mirada “azulblanquista” sobre las artes plásticas mostró una preferencia por el arte clásico y no-disruptivo. En este sentido, se condenaba el resurgimiento del arte de vanguardia, que en los sesenta detentaba, para *AyB*, simpleza extrema y un particular mal gusto. Los materiales móviles y poco convencionales (metales, luces, vidrio, objetos comerciales), sumados a temáticas destructivas, eróticas, ridículas, vulgares, groseras o violentas eran vistos desde la página nacionalista como contaminantes de la armonía propia del arte (*AyB*, 5 [04.08.1966]: 20). Así, en ocasión de la entrega del famoso premio Georges Braque, otorgado anualmente por la embajada de Francia, se sostuvo que

[l]a muestra, que reúne las obras de todos los concurrentes al certamen [...] constituye una triste sorpresa por su medianía y vulgaridad. Predominan el “pop-art” y el “op-art”, con sus conocidos ingredientes: objetos móviles, metales retorcidos, cristales insípidos, efectos y truculencias luminosas, maniqués, aparatos de dudosa originalidad y el infaltable elemento erótico o francamente obscuro.

[...]

La exposición es una cabal demostración de extravío artístico y una ofensa a la memoria de Braque. Salir de la muestra y atravesar las salas del museo ofrece una sensación de alivio y desintoxicación (*AyB*, 3 [21.07.1966]: 18).

Era inevitable que las nuevas vanguardias se filtraran en la columna cultural. En esa sección, el reconocimiento de los nuevos estilos y espacios de legitimación del arte culto

precursores Ayala y Torre Nilsson, el Nuevo Cine Argentino implementó una renovación técnica, introdujo nuevos modos de enunciación, una fuerte apelación al individualismo, cierto aire juvenil de desesperanza, insatisfacción, aburrimiento, denuncia social y una pincelada irónica (España/Manetti 1999).

⁵ Luis Felipe Noé, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí, Silvia Torras, Luis Alberto Wells, Kenneth Kemble, Antonio Berni, Rómulo Macció, Carolina Muchnik, Ernesto Deira, Jorge de la Vega, Sameer Makarius, Aldo Paparella, Alberto Heredia, Rubén Santantonín, Emilio Renart, Alberto Greco, Marta Minujín, Jorge Romero Brest, entre otros.

⁶ En esta línea, la participación del espectador pasó de la mera contemplación al protagonismo activo; en particular, este giro encontró su ámbito privilegiado en los *happenings*, formas de arte colectivo que combinaban la performance con la participación del público para ridiculizar el objeto artístico tradicional.

no soslayaban la crítica a las formas de “grosera y barata chabacanería que caracteriza a una gran parte de la obra de los exégetas del arte pop” (*AyB*, 5 [04.08.1966]: 20).

Es decir que, pese a esta declaración de guerra a las vanguardias de los sesenta, no se dejaba por ello de reconocer y aceptar los nuevos mecanismos legitimadores. Así, se respetaba la escena artística del Instituto Di Tella como parte del circuito de legitimación de la obra de arte y del artista, aun cuando se cuestionaba el estilo general y el programa “frío, deshumanizado, teorizante, incapaz de interesar y atraer y por ello carente de repercusión popular” que presentaba (*AyB*, 5 [04.08.1966]: 20). En síntesis, no obstante las resistencias que oponían, los nacionalistas no podían escapar a la creencia de la época de que el arte del momento pasaba, tarde o temprano, por el Di Tella.

En la sección “Música” predominaba el comentario sobre las actividades del clásico Teatro Colón, que se presentaba como un reducto armonioso de la cultura tradicional frente al “mal gusto” de la música rock. Y fue debido a esta preferencia que los redactores de *AyB* no pudieron dejar de referirse a la intromisión de la censura en las salas del Colón. Cuando Onganía prohibió en 1967 el estreno de la ópera *Bomarzo*, la página nacionalista criticó esta medida por exageradamente autoritaria y ridícula (*AyB*, 46 [31.07.1967]: 12).

La preocupación del entorno más íntimo de Onganía (vinculado a su esposa, María Emilia Green Urien) por resguardar ciertos parámetros “básicos” de moralidad, había alcanzado el extremo con la prohibición de la ópera *Bomarzo*, con texto de Manuel Mujica Lainez y música de Alberto Ginastera. La obra había sido consagrada por la crítica especializada y el público en su estreno internacional en el auditorio Lisner de Washington, en mayo de 1967 con el auspicio de la embajada argentina en Estados Unidos, y con apoyo presidencial). Sin embargo, las temáticas impúdicas que, según la elogiosa crítica internacional, eran abordadas descarnadamente en el escenario, desembocaron en la prohibición de su estreno sudamericano en el Teatro Colón y su censura por decreto presidencial.

Si bien este tipo de medidas contra ciertas obras de vanguardia no eran inusuales durante el Onganiato, la censura de *Bomarzo* tomó desprevenido al heterogéneo consenso de intelectuales y políticos liberales, nacionalistas y católicos que apoyaban en mayor o menor medida al gobierno. Es que, en efecto, los autores de la ópera eran artistas pertenecientes a la elite tradicional argentina, católicos y con estrechos vínculos de amistad con varias de las personalidades que formaban parte del régimen (Buch 2001). Como parte de este círculo amplio, *AyB* adoptó una postura crítica frente al affaire *Bomarzo*, aprovechando para mostrar coherencia con respecto a lo que consideraba de buen gusto.

Mientras que dentro de los parámetros de la música culta Ginastera seguía siendo uno de los maestros más reconocidos del momento, en la música popular el folclore vivía su *boom* a través del éxito de figuras como Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú, Jorge Cafrune, Mercedes Sosa, Los Chalchaleros, Los Fronterizos, Los Huanca Hua, Los de Salta, Los Cantores del Alba y Horacio Guarany, entre otros. El auge de lo popular llegó a solapar también los géneros. Un ejemplo de ello lo constituye el caso de Astor Piazzolla, quien renovó el género del tango rompiendo con el canon tradicional gracias a su conocimiento del lenguaje académico musical (Plesch/Huseby 1999).

A mediados de los sesenta, también los jóvenes, autonomizados como estrato de consumo cultural, se identificaron con expresiones locales del pop ligero (como el Club del Clan o Palito Ortega) y el rock contestatario (representado por Moris, Los Gatos,

Almendra, Manal, etc.), y desafiaron radicalmente los valores morales y estéticos dominantes promoviendo la liberalidad sexual, el uso de pelo largo, ropa provocativa y unisex, etc. Los nacionalistas se opusieron a este *hippismo* argentino y su revolución moral, que chocaba con las normativas morales del Onganiato (Pujol 2003).

3. Críticas a la cultura juvenil

La conflictiva y dispar relación de *AyB* con el gobierno de Onganía permitía que los nacionalistas y el Onganiato coincidieran en ciertos puntos, y el rechazo a la cultura juvenil de los sesenta fue uno de ellos.

El protagonismo de la emergente cultura juvenil que acompañó este proceso de cambios culturales durante la primera presidencia de la “Revolución Argentina”, recibió una atención especial en las viñetas de humor de la contratapa de *AyB*. La tira, firmada por Pedro Vilar (caricaturista que también trabajó en *Primera Plana*, *Tía Vicenta* y *Mayoría*, entre otros) se concentraba en los aspectos de disipación e inmoralidad presentes en los estudiantes de las universidades nacionales. La historieta titulada “Fubita” marcó un rasgo de continuidad entre la vieja y la nueva generación de “azulblanquistas”, debido a que parecía continuar la vida de una “Fubita” niña, personaje de la historieta “El Dr. Ascuoso”, publicada regularmente durante el primer año de *AyB*.

La historieta de 1956 focalizaba los avatares del liberalismo antiperonista durante la “Revolución Libertadora”. El dibujante parodiaba en estas viñetas a la intelectualidad liberal y a la izquierda tradicional argentina, representada para los “azulblanquistas” por la Asociación Cultural Argentina para la Defensa y Recuperación de los ideales de Mayo (ASCUA), por la Federación Universitaria de Buenos Aires (FUBA) y por el partido socialista, cuyas personificaciones gráficas eran el “Dr. Ascuoso”, su “hija Fubita” y el “Dr. Norteamérico Ghioldi” respectivamente. Diez años más tarde, Fubita había crecido e ingresado a la Universidad de Buenos Aires. La protagonista, además de estudiante universitaria, era militante comunista y miembro de la FUBA y se caracterizaba por sus costumbres y consumos culturales liberales y modernos. Así, en lugar de concentrarse en sus estudios, se psicoanalizaba, frecuentaba el “subversivo” Instituto Di Tella, asistía a *happennings*, leía a autores marxistas, militaba en el Partido Comunista, participaba de atentados violentos y, sobre todo, tenía una visión banal de la política.

Las viñetas sobre la Fubita niña de 1956 denunciaban la complicidad de ASCUA y de la FUBA con el régimen militar liberal de la “Revolución Libertadora”. Una década después, “Fubita”, mayor de edad, se había transformado en el epítome del “caos moral” que imperaba en la cultura juvenil y en el ámbito de las universidades nacionales. En definitiva, la crítica de *AyB* a los cambios culturales en la juventud se condensaron en este pintoresco e “histórico” personaje, que gracias a las bondades del lenguaje de la historieta brindó al semanario la libertad necesaria para referirse de una manera irónica y más cruda a una situación que reprobaba enfáticamente pero que no era incorporada de forma tan directa en las notas del cuerpo de la publicación.

Cierta cuota del apoliticismo de estas nuevas tendencias era rechazada también por una izquierda nacional que consideraba la ola modernizadora demasiado en sintonía con la sociedad norteamericana, completamente ajena a la realidad nacional (Sigal 2002: 159). En sentido similar, el grupo Espartaco, dirigido por el muralista Ricardo Carpani,

identificaba el compromiso político con el realismo –pese a los fuertes cuestionamientos que este estilo recibía desde otros ángulos artísticos contemporáneos– y por ese motivo, rechazaba otras tendencias que no fuesen “expresión monumental y pública” (Sigal 2002: 160; Gilman 2003: 66). Estas críticas a la ola modernizadora de parte de la izquierda nacional fueron compartidas por *AyB*, desde donde apuntaban específicamente contra la banalización de la alta cultura como consecuencia directa de la modernización.



AyB, 2 (14.07.1966)

Efectivamente, uno de los coletazos del giro hacia lo popular y masivo del arte culto fue que se solapó con la industria del entretenimiento. Entre las repercusiones de este proceso destacó el creciente espacio que los sucesos artísticos ganaron en las páginas de los medios de comunicación de masas. En definitiva, el acontecimiento artístico pasó a ser “noticia” (Giunta 1999: 94) y *AyB* no desoyó el mandato de su época. Al referirse al mundo del arte y la cultura, el semanario se hizo eco de las críticas más conservadoras a las vanguardias artísticas y a la nueva cultura juvenil y expuso una contrapropuesta propia.

4. Hacia un programa cultural nacionalista

Así como en la arena política el semanario había desempeñado un rol activo de crítica al gobierno de Onganía, en el campo de la cultura el nacionalismo también estaba dispuesto a combatir aquellos elementos contrarios a sus ideas y valores y a proponer un programa propio, aun cuando no podía dejar de reconocer la hegemonía de los cambios emergentes.

El programa cultural con el que buscó combatir la modernización estética en estos años daba cuenta de la preponderancia, en la nueva generación, de sus antecedentes en el nacionalismo de los treinta y los cuarenta. Así, se retornó a un ideario revisionista y criollista y se enfatizó la importancia del realismo artístico.

La injerencia de los nacionalistas en la cuestión cultural, generalmente desde propuestas alternativas a los parámetros culturales hegemónicos, no es algo inusual en la historia del siglo xx (Devoto 2006: 26-119; Zuleta Álvarez 1975: 14; Barbero/Devoto 1983: 14; Macor 1997: 23; Rubinzal 2011: 206-241). En ese sentido, los jóvenes nacionalistas de fines de los sesenta también se preocuparon por gravitar de manera activa en el diseño de un plan basado en el retorno al paisaje bucólico y armónico de la provincia, de la llanura pampeana, como contrapropuesta “autóctona” al “caos” de las nuevas estéticas urbanas, modernas y “extranjerezantes”, que además sugerían una vuelta hacia la subjetividad.

De esta manera, acompañando notas literarias e históricas sobre estos temas⁷, se incluyeron dibujos y litografías de gauchos y paisajes bucólicos de la pampa. Estas imágenes de página entera, ilustraban con estilo realista relatos cortos o fragmentos de novelas y ensayos acerca de las tradiciones argentinas, el gaucho y la vida en la pampa. *AyB* compartía con la izquierda nacional la misma postura respecto al par compromiso político-realismo. Este dato no era novedoso, si se tiene en cuenta que los vínculos del nacionalismo de los “azulblanquistas” con el grupo de Carpani se habían estrechado últimamente. Así, por ejemplo, la admiración de las jóvenes generaciones nacionalistas por la obra y la posición de Carpani llevaron también a que algunas publicaciones de los grupos nacionalistas “Tacuara” reprodujeran en sus páginas obras completas del artista plástico, a quien consideraban un referente fundamental, según relató el ex militante Alfredo Ossorio.⁸

En el mismo sentido, la columna de cine de *AyB* valoraba las películas según su grado de compromiso con la realidad social y política (*AyB*, 33 [29.04.1967]: 12), preocupándose por fomentar las producciones de “arte comprometido” cercanas a lo concreto y local.

No obstante estas resistencias, los cambios culturales de carácter verdaderamente revolucionario que estaban produciéndose en la sociedad argentina a fines de la década del sesenta terminaron por encontrar cabida también en el discurso nacionalista, que no podía ignorar la nueva relación con el objeto artístico, la fuerte presencia de nuevos estilos estéticos y la emergencia de nuevos circuitos internacionales de legitimación de la obra artística, como el premio Braque en artes audiovisuales, el festival de cine de Berlín o la crítica especializada internacional. Así, pese al empeño puesto por el semanario *AyB* en recuperar y transmitir valores tradicionales que parecían indeleblemente vinculados a un

⁷ La mayoría de estas notas se dedicaba a difundir la historia del pensamiento nacionalista argentino, las principales obras literarias criollistas y las biografías de sus intelectuales. Con ello se pretendía no solo dar cuenta de la importancia y coherencia de los intelectuales nacionalistas en la defensa de los intereses de la nación, sino también constituir una suerte de memoria de esta tendencia.

⁸ En una entrevista personal realizada por la autora en la ciudad de Buenos Aires, el 28.02.2007.

pasado armónico, las avasallantes transformaciones de la década se colaban en detalles del diseño, de la gráfica o de los elementos retóricos.

5. La modernización cultural en los intersticios del discurso nacionalista

La contrapropuesta y la oposición explícita de *AyB* a la revolución cultural y estética de los años sesenta no consiguieron evitar la intromisión de las nuevas tendencias en la materialidad misma del periódico. Como se adelantó al comienzo, al comparar la publicación nacionalista con la versión de los cincuenta –más austera, de lectura más compleja y visualmente menos llamativa– se advierte que, pese a su expresa resistencia al nuevo contexto de modernización cultural, la renovada *AyB* era una típica publicación de su época.

El discurso crítico del semanario acerca de la modernización halla su razón de ser en la convicción de que el compromiso político era incompatible con la banalización de la alta cultura y de que esta última estaba siendo contaminada con elementos extranje-rizantes y ajenos a las tradiciones nacionales. Además, la recuperación de valores más conservadores reforzaba el vínculo identitario con aquella generación de nacionalistas que había estado a cargo de la *AyB* de los cincuenta.

La propuesta de retorno a un imaginario criollista, estrategia ya utilizada por el nacionalismo de la primera mitad del siglo xx, respondía a una admiración por la armonía de lo rural y de lo autóctono que coincidía con la defensa de la alta cultura en un punto fundamental. El profundo tradicionalismo y la resistencia al ingreso de lo moderno en las instituciones y ámbitos ya consagrados inspiraban esta admiración por las temáticas y motivos gauchescos, a la vez que inclinaban a la defensa de los parámetros estéticos que mejor parecían resguardar los valores morales que habían sido puestos en riesgo por la liberalidad de las costumbres imperante en la época. Así, lo popular del criollismo se complementaba perfectamente con los gustos propios de un elitismo de clase, con el fin último de proponer una cultura alternativa a la modernización cultural.

Pero, aun así, los novedosos parámetros culturales que se iban imponiendo en el resto de la sociedad argentina de los años sesenta también alcanzaron a esta publicación. Además de la incorporación de nuevas secciones que combinaban intereses eruditos con intereses populares –como fue el caso de las secciones dedicadas a la reseña de discos y espectáculos de música clásica o a las crónicas del campo de las artes plásticas, seguidas por recomendaciones cinematográficas de películas *mainstream*, o de la columna de deportes, dedicada al fútbol o a eventos pugilísticos– (*AyB*, 3 [21.07.1966]: 18; 22) el semanario puso en práctica el novedoso recurso argumentativo de la encuesta de opinión (*AyB* [14.07.1966]: 11). Esta estrategia discursiva respondía a la moda que se hacía eco del auge de los métodos sociológicos cuantitativos e invadía los medios de la época. Entre ellos, la encuesta empírica desbancó el trabajo de historiadores y ensayistas como método de investigación privilegiado (Blanco 2006: 202-204), que fue transpuesto casi inmediatamente al lenguaje de comunicación de masas y se utilizó para explicar tendencias en la moda en las costumbres y en la política (Pujol 2003: 298).

De la misma manera, las críticas a las vanguardias y a la nueva relación con el objeto artístico articuladas en los textos se esfumaban en los diseños de las portadas. Así, fueron varios los *collages* y motivos vanguardistas diseñados para las gráficas de presentación de cada número. Si la oposición a las políticas liberales del gobierno de Onganía se desarrollaban

de manera extensa en las notas de las columnas de política, de opinión y en la página editorial, en las portadas se condensaban de forma más directa y menos sutil. Eran usuales los montajes fotográficos y *collages* que ironizaban las contradicciones entre la plataforma política corporativista original de la “Revolución Argentina” y las políticas concretas de corte liberal que aplicaría Onganía unos meses después de asumir la presidencia.



AyB, 33 (29.04.1967).⁹

Si bien los recursos propios del humor gráfico eran viejos aliados discursivos de *AyB* (Galván 2012), el montaje fotográfico y algunos motivos utilizados (como, por ejemplo, el diseño psicodélico de algunas viñetas)¹⁰ fueron herramientas completamente novedosas que respondían a la necesidad de captar un público joven, habituado a los nuevos elementos iconográficos de la cultura visual de los sesenta.

En conclusión, si bien la cuidada diagramación y la calidad de las ediciones de *AyB* en la segunda mitad de los sesenta estuvieron orientadas hacia este público, producto de la ola modernizadora, el objetivo escapaba a la lógica comercial y en ello se diferenciaba de otras publicaciones contemporáneas. En efecto, la estrategia de aprovechar los recursos de la modernización cultural puesta en práctica por el semanario nacionalista, tenía por finalidad engrosar las filas de su movimiento político incorporando a jóvenes militantes que se sintiesen interpelados por la estética modernizadora.

⁹ Véanse también tapas de *AyB*, 12 (22.09.1966); 15 (13.10.1966); 27 (11.01.1967); 34 (05.05.1967).

¹⁰ Véase, por ejemplo, *AyB*, 51 (04.09.1967): 8.

En otras palabras, la nueva generación de “azulblanquistas” actualizó su estilo según las demandas estéticas de la época con el fin último de captar nuevos lectores y nuevos militantes. Sin embargo, la versatilidad de los jóvenes nacionalistas para adaptarse a los nuevos tiempos –versatilidad que también había hecho mella en su ideario político (Galván 2013)– no fue en desmedro de los vínculos identitarios con la generación previa, presentes en la renovada *AyB* a través de su programa estético y cultural.

6. Conclusiones

Al incorporar nuevos estilos, formatos, diseños y temáticas, atípicos para la cultura gráfica nacionalista, el semanario *AyB* pone de manifiesto que los cambios estéticos y culturales de los años sesenta alcanzaron también a las filas nacionalistas, a su pesar.

En el marco de la clausura política del Onganiato la cultura juvenil, la liberalidad de las costumbres, la internacionalización y la renovación de los circuitos y de los lenguajes artísticos, entre otros cambios fundamentales del período, fueron en términos generales rechazados desde las filas del nacionalismo. El disenso respecto de estas transformaciones se complementaba con la propuesta de un proyecto estético propio basado en el retorno a valores criollistas característicos del nacionalismo tradicional conjugados con la defensa de la alta cultura como resguardo de la moralidad. Pero también, más en concordancia con la época, *AyB* defendía el realismo, único estilo artístico que para el semanario era coherente con el compromiso político.

En este sentido, el discurso nacionalista de *AyB* no se inscribió en el marco de la modernización cultural solamente para oponerse a ella. Más allá de su propuesta cultural, buscó interpelar e integrar a nuevos lectores y simpatizantes de su causa política mediante la incorporación de estilos y motivos de vanguardia y con herramientas discursivas en boga, como la encuesta de opinión, entre otros.

Si en su crítica al Onganiato el semanario nacionalista –diferenciándose de las posturas de derecha, más cerradas, de las generaciones nacionalistas anteriores– encontró un terreno en común con ciertos sectores de la izquierda nacional en su oposición a las innovaciones artísticas y culturales del período, también logró una solución de compromiso que lo volvía acercar a la izquierda. Al tiempo que defendía el arte comprometido, el criollismo y un conjunto de valores morales conservadores, *AyB* no cerró las puertas a la avasallante ola modernizadora que alcanzó a la sociedad argentina de los años sesenta.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos (2013): *Peronismo y cultura de izquierda (1955-1965)*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barbero, María Inés/Devoto, Fernando (1983): *Los Nacionalistas*. Buenos Aires: CEAL.
- Beraza, Luis Fernando (2005): *Nacionalistas. La trayectoria de un grupo polémico (1927-1983)*. Buenos Aires: Puerto de Palos.
- Blanco, Alejandro (2006): *Razón y modernidad. Gino Germani y la sociología Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Buch, Esteban (2001): “El caso Bomarzo: ópera y dictadura en los años sesenta”. En: *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera serie, 23, 1^{er} semestre, pp.109-137.

- Devoto, Fernando (2006): *Nacionalismo, fascismo y tradicionalismo en la Argentina moderna. Una historia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- España, Claudio/Manetti, Ricardo (1999): “El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis. En: Burucúa, José E. (comp.): *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 279-310.
- Galván, María Valeria (2012): “Los hombres del imaginario nacionalista: representaciones de la masculinidad en publicaciones periódicas nacionalistas de derecha argentinas durante la larga década del sesenta (1956-1969)”. En: *História, UNESP*, 31, 2. En: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742012000200013&lng=en&nrm=iso> (23.12.2014).
- (2013): *El nacionalismo de derecha en la Argentina posperonista. El semanario Azul y Blanco (1956-1969)*. Rosario: Prohistoria.
- Gilman, Claudia (2003): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, Andrea (1999): “Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo”. En: Burucúa, José E. (comp.): *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 57-118.
- (2008): *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Macor, Darío (1997): “Del nacionalismo integrista al peronismo”. En: Macor, Darío/Iglesias, Eduardo: *El peronismo antes del peronismo. Memoria e historia en los orígenes del peronismo santafesino*. Santa Fe: UNL, pp. 19-23.
- Plesch, Melanie/Huseby, Gerardo V. (1999): “La música argentina en el siglo XX”. En: Burucúa, José E. (dir.): *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política II*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 175-234.
- Pujol, Sergio (2003): “Capítulo VII: Rebeldes y modernos. Una cultura de los jóvenes”. En: James, Daniel (dir.): *Nueva Historia Argentina. Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Tomo IX. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, pp. 281-328.
- Rubinzal, Mariela (2011): *El nacionalismo frente a la cuestión social argentina (1930-1943). Discursos, representaciones y prácticas de las derechas en el mundo del trabajo*. Tesis de doctorado: UNLP. En: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte450>>. (23.12.2014).
- Sánchez Sorondo, Marcelo (2001): *Memorias. Conversaciones con Carlos Payá*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sarlo, Beatriz (2001): *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel.
- Sigal, Silvia (2002): *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Terán, Óscar (1993): *Nuestros Años Sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Zuleta Álvarez, Enrique (1975): *El nacionalismo argentino*. Buenos Aires: Ediciones La Bastilla.