

VII

*Rebeldes y modernos.
Una cultura de Los jóvenes*

por SERGIO A. PUJOL



SER JOVEN

Las fechas están muy separadas entre sí como para poder hablar de una unidad histórica bien clara. Tampoco es sencillo determinar a qué cultura nos estamos refiriendo cuando decimos “cultura de los jóvenes”. Esto sin abordar una cuestión teórica que desvela a los sociólogos desde hace varias décadas: ¿existe realmente esa categoría sociocultural llamada *juventud*, o sólo se trata de una invención discursiva confusa, un *actante* de los relatos que sobre las sociedades modernas se vienen vertiendo, según piensan algunos con el fin de hacernos olvidar de la existencia de las clases sociales?

Pero si aceptamos el concepto de “revolución cultural” para una caracterización general de los años '60 —concepto al que han apelado varios autores, incluso Eric Hobsbawm, quien no suele reconocer revoluciones fácilmente—, ¿cómo no ver que fue el sector lozano de la sociedad el que encabezó, en distintas partes, ese movimiento de transformación que terminaría por afectar el funcionamiento del mundo occidental?

Astor Piazzolla con Amelita Baltar en el programa “Casino” de televisión, 1970.

Desde luego, las diferencias entre los países centrales y los periféricos fue grande. Allá se rebelaron los hijos de la abundancia; aquí, la sublevación cultural no estuvo totalmente separada de otras insurrecciones. Allá, una satisfecha clase obrera sólo despertó a la conciencia política cuando la guerra de Vietnam le devolvió a sus hijos en bolsas de plástico; aquí, los jóvenes siempre soñaron con una revolución que iría más allá del *flower power*.

Sin embargo, en las próximas líneas se intentará demostrar que sí hubo, después del '55 y antes del golpe del '76, una cierta identidad juvenil mundial a la que los argentinos que habían sido niños en el país de los '40 y '50 se plegaron con entusiasmo, varios elementos propios y no pocas contradicciones. En cierto modo, y no obstante la cruel sangría de los años de la dictadura militar, aún vivimos al amparo de algunos signos de aquellos años juveniles. Si bien los '90 parecieron ser la celebración descarnada y cínica de la mentalidad pragmática y la razón económica, también se ensayaron miradas de rescate hacia ese pasado tan próximo como diferente. Es cierto que muchas veces se cayó en la nostalgia del museo cultural: pasen a ver cómo fue aquel tiempo dorado... Pero no sería descabellado considerar que más de una actividad de los jóvenes de hoy tiene sus raíces en los '60 y comienzos de los '70. Es evidente que el diálogo con aquel pasado no ha cesado. Es que, en gran medida, el período 1955-1976 sigue siendo un pasado perturbador.

No obstante el efecto generalizador que tienen los artículos que abordan una época de modo orgánico, el lector de las próximas páginas deberá tener en cuenta que esa identidad juvenil a la que aludimos —que mejor sería definirla como una sensibilidad colectiva afectada al concepto de fisura o brecha generacional— englobó por lo menos dos generaciones. Para decirlo con ejemplos emblemáticos: estuvo la generación del escritor Rodolfo Walsh (1927) y la del músico Luis Alberto Spinetta (1950).

El primero escribió su célebre *Operación Masacre* en 1957, pero sus mejores textos literarios datan de la segunda mitad de "la década prodigiosa" (*Oficios terrestres*, 1966; *Un kilo de oro*, 1967), momento en el que un adolescente Spinetta ensayaba en su guitarra sus primeras composiciones, finalmente

grabadas por Almendra a partir de 1968 (*Tema de Pototo/El mundo entre las manos*). Si bien fueron fenómenos bien diferentes —otros lenguajes, otra relación con lo político, otras estéticas—, aquella literatura y aquella música no sólo compartieron una mera sincronía de almanaque: participaron de una misma trama cultural, refractando un imaginario social signado por una urgente sed de futuro. Había en el aire una cierta idea de porvenir que toda una generación estaba decidida a sostener con una energía inaudita. Había confianza en lo nuevo y malestar por lo viejo. Para el triunfo de lo primero y la superación definitiva de lo segundo, había que actuar. Y la acción no tuvo una sola cara o modalidad. Hubo una praxis estética y una praxis política, y desde finales de los '60 se hicieron varios intentos —con resultados dispares, pero en sí mismos significativos— de fusionar ambas acciones. Desde luego, la cultura joven no fue homogénea. En los '70, Walsh se internaría en el compromiso político y la militancia, mientras Spinetta profundizaría su relación con la contracultura. Pero incluso en esa divergencia existencial, un escritor metido en política sabía qué pasaba con la música y un músico que buceaba en el submundo de la expresión artística seguía con atención las inflexiones de lo político.

La mayoría de los ensayos escritos sobre los años '60 y '70 en la Argentina ha puesto el acento en la militancia política, el desarrollo de la guerrilla y el deseo de una revolución (marcas de "la juventud maravillosa"). Aquí se verán otros aspectos, no siempre complementarios de aquéllos. Se expondrán los rasgos principales del ser joven durante los avatares comprendidos entre la esperanza frondizista y el oscurantismo de López Rega. Sintetizando de modo un tanto brutal, podríamos decir que estaremos más cerca de Spinetta que de Walsh.

Entre las estrategias comerciales de las industrias culturales en su fase de máxima expansión y los caminos de la contracultura, una tensión sostenida refundó la noción de juventud. Al fin y al cabo, tan "jóvenes" fueron los chicos y chicas que a partir del '63 "compraron" la fórmula del Club del Clan y se hicieron adictos a la televisión, como aquellos hippies porteños que cuatro años más tarde se congregaron en Plaza Francia desafiando el autoritarismo represivo de Onganía. Mientras, millones de argentinos mayores de 15 y menores de 40 —aca-



Manuel Puig.

so tan lejos de Palito Ortega como del hippismo— leían a Rodolfo Walsh, pero también a Julio Cortázar, Ernesto Sabato, Jorge Luis Borges, Manuel Puig, Leopoldo Marechal, Haroldo Conti, Marta Lynch y Bernardo Kordon; escuchaban mucha música —del folclore al jazz, de Los Beatles a Pescado Rabioso—, veían cine con fruición y sabían quién era Antonio Berni y por qué se hablaba tanto de Marta Minujin.

Juventud “culta”, juventud consumidora de cultura y sueños revolucionarios: este actor social multiforme y ávido de información *nueva, moderna y joven* es nuestro tema, en tanto respondió, con diferentes actitudes y distancias según los momentos y la franja sociológica que se contemple, a los desafíos

ideológicos y comerciales de una oferta cultural pujante. Para ésta, la juventud argentina supo ser a la vez la meta y el problema, el negocio y la subversión, el número y la diferencia.

CONTINUIDAD Y RUPTURA (1955-1962)

La percepción intelectual

La cronología de la historia política tiene razones que la historia cultural no comprende. O no siempre, al menos. Cuando en 1955 se quebró la continuidad del peronismo en el gobierno, la vida cultural de los argentinos siguió su curso con relativa “normalidad”. Es innegable que las tensiones que el golpe introdujo en la vida nacional se reflejaron en determinadas zonas de lo privado: la noche y las prácticas del ocio, por ejem-

plo, se vieron claramente afectadas por la sospecha que ellas generaban entre las nuevas autoridades. Éstas, no sin fundamento, asociaban fenómenos populares como el tango y el fútbol con el gobierno recién desplazado. Pero la gente de entonces no tuvo la experiencia de una ruptura cultural decisiva. El viejo país peronista, orgulloso y opulento, confiado tanto en la eficacia como en la legitimidad social de sus bienes simbólicos y materiales, subsistía en la nueva situación política.

¿Había cambiado aquel país? Algunas señales eran claras. Se había producido un golpe, una sustitución de gobierno, una crisis institucional y una serie trágica (y de larga y por entonces insospechada descendencia) de venganzas y revanchismos políticos con diversos grados de violencia. Pero no es fácil caracterizar el país cultural emergente en términos diferentes de los que suelen emplearse a la hora de estudiar el período 1946-1955.

¿Por dónde pasaban entonces los cambios culturales más fácilmente reconocibles? La nueva universidad era sin duda muy diferente de la del peronismo. No pueden negarse las innovaciones que se operaron en ese y otros ámbitos de la “alta cultura”. Además, quien hoy consulte ejemplares de aquellos años de *Sur* o *Contorno*, por citar dos versiones bien diferentes del campo intelectual, no dejará de observar la renovación de las agendas, amén de otros signos más sutiles. Y lo mismo podría inferirse a partir de otros indicadores: ciertos nombres del mundo editorial, los nuevos protagonistas de los debates culturales, el nuevo énfasis en los suplementos literarios de los diarios tradicionales de la Argentina (con la restitución, con todos los honores, de *La Prensa*, que junto a *La Nación* siguió siendo por un tiempo la autoridad cultural del mundo periodístico).

No obstante, como ha señalado Silvia Sigal, la percepción que los intelectuales tenían de la conformación de un nuevo marco nacional no tendría una correspondencia inmediata en el resto del cuerpo social hasta entrados los años '60. La vida cultural parecía fluir a dos velocidades: la de los intelectuales, bien informados y deseosos de un nuevo rumbo para la cultura del país, y la del resto de la sociedad, aún estática más allá de sus adhesiones políticas.

De todos modos, aunque todavía limitada a unos pocos, la

percepción de una nueva situación era ya una realidad. Entre los jóvenes que pronto iban a apoyar con gran optimismo el proyecto desarrollista se empezaba a vislumbrar la posibilidad de otra Argentina, la posibilidad de un país moderno tanto en lo económico como en lo cultural. Y, en ese sentido, se había constituido un elenco de gran prestigio, los cuadros político-culturales del posperonismo: Jorge Romero Brest, al frente de la dirección del Museo Nacional de Bellas Artes; Alberto Ginastera, ascendido a la categoría de gran compositor de la Argentina contemporánea (enfrentado, al menos en el campo estético, a Juan Carlos Paz), y José Luis Romero, devenido en impulsor de la vida universitaria acompañado por un cuerpo de profesores notables. En ese aspecto, que podríamos llamar de política y gestión culturales, los síntomas de una renovación no eran invisibles, si bien esto no suponía un cambio inmediato, ni siquiera un relevo total y decisivo.

Por ejemplo, la programación del Teatro Colón — epítome de la “alta cultura” argentina— no iba a sufrir grandes revisiones después del '55. Incluso convendría recordar, contra las interpretaciones maniqueas, que con el peronismo se habían conocido en la Argentina obras fundamentales de la literatura musical moderna: de Arthur Honegger a Leos Janáček; de Igor Stravinsky a Albert Roussel; de Ginastera a su ex alumno Astor Piazzolla, músico de dos “mundos”, el clásico y el del tango. Aunque para Roberto Caamaño el Teatro Colón sufrió cierto estancamiento entre 1944 y 1960, no puede afirmarse que durante esos años la programación haya sido conservadora, ni muy diferente de la de otros períodos del teatro.

Algo similar cabría decir sobre la prensa cultural anterior al '55. A pesar de la clara censura que marcó a fuego al país de los '40 y '50, pequeñas empresas culturales como las revistas *Ars* y *Lyra* conocieron por entonces su apogeo, mientras una publicación como *Imago Mundi* desarrollaba una verdadera universidad “de relevo”, paralela a la manipulada institución oficial.

Cultura popular

Un observador atento a los signos cotidianos no notaría grandes diferencias entre las rutinas de comienzos de los '50 y las que tuvieron su curso inmediatamente después de la Revolución Libertadora. La gente se siguió vistiendo más o menos igual: perduraron entre varones elegantes y damas voluptuosas los códigos indumentarios caricaturizados por el dibujante y humorista Divito en la revista *Rico Tipo*, así como los “petiteros” siguieron conformando la tribu urbana más pintoresca del Buenos Aires de los '50.

Es cierto que hubo menos sombreros y más jeans, y que la figura del “rebelde sin causa” entró en escena, pero la moda no reveló transformaciones importantes en materia de rasgos identitarios, roles o moral sexual. Los jóvenes de los '50 no se diferenciaban demasiado de sus mayores. Supieron bailar con frenesí cuando llegaron a Buenos Aires los primeros discos de Bill Haley —“Rock alrededor del reloj” y su modesta descendencia— y las chicas suspiraron por Elvis Presley. Pero nada de esto fue excluyente: una suerte de paz armada aún reunía a jóvenes y adultos. En realidad, se era “joven” sólo de noche. Y esa noche era compartida por diversas edades.

Con respecto al tango, aún muy vital, las “barras” que seguían con fervor a los directores Osvaldo Pugliese y Juan D'Arienzo estaban conformadas por muchos menores de 30 años y los grandes bailes en los clubes sociales y deportivos no mermaron ni en tamaño ni en importancia social (un club como Comunicaciones, cuya historia está tan ligada al peronismo, tuvo por entonces su momento más glorioso). Con los años, músicos y público recordarían con cierta amargura los años posteriores al golpe, pero hay coincidencia en que la crisis comercial del tango llegó un poco más tarde, ya en plena década del 60. Aunque los discos empezaron a amenazar a las orquestas “en vivo”, aquel país de finales de los '50 todavía confiaba en sus formas tradicionales de diversión y expresión popular.

Los años del bolero no habían pasado. Ellas iban de tarde a conversar a la confitería con orquesta y de noche a bailar acompañadas por sus madres y hermanas mayores. Ellos practicaban el código sexista del café con amigos, flirteaban engo-

minados o con “media americana con navaja” en las funciones “vermouth” y “noche” y se acostaban con mujeres “de cascos ligeros” en los “amueblados” de Palermo. Los noviazgos parían todos de un mismo molde y una rutina más o menos establecida. Damas y caballeros se sabían de memoria las letras de los boleros, “caminaban” tangos por las pistas de los clubes sociales y deportivos, intimaban en los zaguanes de las casas de familia y tenían cronometrados los programas de radio más populares.

El radioteatro, ese género emblemático de la comunicación moderna, continuaba aunando pasiones sublimadas alrededor de la radio “capilla” o, en hogares de mejor situación económica, del “combinado”. Quienes pronto serían adolescentes disconformes, merendaban con la compañía de *Tarzán y Tarzanito*, mientras sus hermanos —y sobre todo sus hermanas— mayores seguían los éxitos musicales del momento por las radios El Mundo y Splendid.

Mueble soberbio que reinaba en el living de la casa argentina, el “combinado” era ante todo un decodificador musical. Si la recién inventada radio a transistores (Spica fue la marca) servía para comunicar relatos deportivos y noticias, el combinado primero y más tarde el “tocadiscos” (Wincofón fue la marca) eran artefactos esencialmente musicales. Todas las músicas salían de sus parlantes, y hacia 1956 empezó a notarse la presencia cada vez mayor del rock and roll, esa música frenética —más frenética y juvenil que el jazz, que hacia los años '50 ya era un clásico en la escucha de los argentinos— que venía de los Estados Unidos y que también los jóvenes sudamericanos consumían con interés y buena predisposición física; incluso algunos músicos argentinos, como el trombonista Eddie Pequenino, se atrevían a interpretarlo.

Más allá de certámenes y “asaltos” juveniles, el país musical se definía más por el *Glostora Tango Club* por Radio El Mundo que por los discos y las películas con (de) Elvis Presley. Liberados de la tutela asfixiante del Estado controlador, los medios no renovaron radicalmente sus “contenidos”. Un compositor de vanguardia tenía a fines de los '50 los mismos obstáculos para la difusión de su obra que los que hubiera padecido en plena euforia del “alpargatas sí, libros no”.

Es que por “música del siglo XX” se entendía los géneros

populares, y lo clásico y *culto* rara vez cruzaba la frontera estilística del siglo XIX. De todos modos, los “enterados” no estaban tan perdidos. Abundaban los programas de música clásica por radio (eran célebres, desde muchos años antes, las transmisiones de Municipal y Nacional) y a lo ya dicho sobre ciertas “filtraciones” de música contemporánea en la cartelera del Colón, se sumaba un panorama discográfico más rico y diversificado que antes. La consolidación del disco de larga duración (microsurco de 33 y 1/3 revoluciones, con mayor capacidad de información sonora) favoreció notablemente el registro y la posterior difusión de música sinfónica, óperas y otras macroformas, así como el nacimiento del álbum de canciones, en el dominio de la música popular.

Con referencia al jazz, la segunda mitad de los '50 fue una época importante. La gran orquesta de Lalo Schifrin (que antes de cumplir los 30 había compuesto la banda sonora de “El jefe” de Fernando Ayala, sobre libro de David Viñas: todo un encuentro) y la aparición de “Gato” Barbieri y otros solistas de talento hablaban de un movimiento local intenso. Y las primeras grandes visitas de los creadores del género (Dizzy Gillespie en 1956 y Louis Armstrong en 1957) estaban indicando que los caminos de la música podían conducir al mundo exterior y conectar a los argentinos, siempre ávidos de universalismo, con la sensibilidad de las grandes capitales. El jazz era por entonces la música “de los jóvenes” (lo venía siendo desde los años veinte, toda una proeza espiritual), pero esta condición no era excluyente.

El folclore estaba de parabienes, aprestándose a vivir su *boom*. Intérpretes y compositores, salteños y santiagueños en su mayoría, animaban peñas y fiestas, grababan con mayor frecuencia que antes y editaban canciones que, a través de partituras y cancioneros, estaban impulsando el triunfo definitivo de la guitarra criolla y el canto en el hogar de clase media. La zamba y la chacarera se imponían en muchos bailes, y pronto las letras conjugarían el imaginario nativista con reivindicaciones sociales. Con los años, el encuentro folclórico sería, para muchos jóvenes, un cruce vital entre la canción popular y la demanda política. Este nuevo perfil ideológico del folclore de proyección, tan distinto del de los años '40, tuvo en Atahualpa Yupanqui a su pionero y mentor más talentoso.

Ahora muchos jóvenes empezaban a identificarse con aquel "payador perseguido".

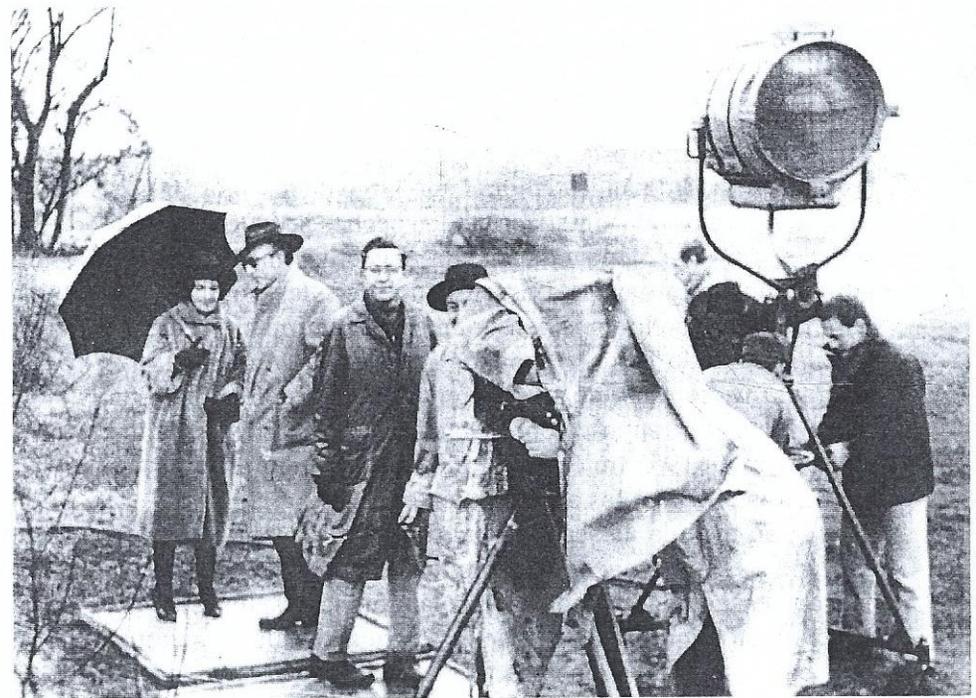
En otro orden de cosas, es cierto que la aparición de la televisión y los efectos de la purga macartista significaron un golpe cruento para el Hollywood dorado, tan fielmente seguido por el público argentino desde los tiempos de Rodolfo Valentino. Pero las carteleras de los cines de la calle Lavalle, abastecidas en gran medida por aquella producción, no perdieron su poder de seducción: la competencia de la televisión llegaría mucho más tarde. Nadie se iba a quedar en su casa por el solitario Canal 7.

Mientras tanto, la gran fábrica de sueños seguía facturando en las remotas ciudades sudamericanas con gran rentabilidad, y el cine argentino aún tenía unos cuantos teléfonos blancos y alguno que otro drama social, si bien ya despuntaban la mirada y la sensibilidad de una manera nueva de hacer cine. Por su parte, los clubes de "cine arte" estaban acortando distancias entre el mejor cine europeo y un público argentino cada vez más demandante y exigente, que no sólo seguía con atención

los cambios de cartelera, sino que leía las críticas especializadas, haciendo del cine todo un tema de conversación social. Un poco más tarde, ese mismo público cinéfilo se adjudicaría el "descubrimiento" mundial de las filmografías de Bergman, Fellini y otros "monstruos sagrados" del *cinema* como forma artística.



Atahualpa Yupanqui.



Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido durante una filmación.

De la rutina a la desobediencia

Las formas de entretenimiento de los públicos urbanos más numerosos no se modificaron sustancialmente en la segunda mitad de los '50. Ernesto Goldar ha observado que, hasta 1956, la sociedad argentina siguió caracterizándose por "el estreñimiento social, el paternalismo, el localismo y la severidad". Incluso después de esa fecha, la dinámica de cambio no se alteró demasiado. La vida social permanecía aferrada a los códigos del ayer, confirmando que, en palabras de Goldar, la vida cotidiana siempre está "quedada" respecto de los cambios estructurales.

Sin embargo, había algunas señales anticipadoras, ciertas conductas avanzadas, señales pioneras del cambio que venía. Por lo pronto, había una generación —flamante generación— que se aprestaba, con mayor o menor grado de conciencia según las actividades, a buscar una "apertura al mundo", un nuevo estilo de ser argentino. ¿Qué fue aquel clima si no la antesala de la

rebeldía? Esa búsqueda no estuvo ajena al gran crecimiento de las industrias culturales, aunque la relación entre arte y mercado no sería apacible: pronto desnudaría fuertes tensiones entre lo viejo y lo nuevo, lo masivo y la vanguardia, lo popular y lo culto. ¿Acaso no serían éstos los ejes principales en torno a los cuales iba a girar la dinámica cultural a lo largo de los años '60?

Si tuviéramos que sintetizar en dos hechos artísticos la “desobediencia” en potencia de aquella Argentina que asistía con optimismo y confianza al ascenso político de Frondizi y el desarrollismo, podríamos pensar en el cine intimista y “de autor” de Leopoldo Torre Nilsson (de *La casa del ángel*, de 1957, a *Setenta veces siete*, de 1962) y en la música del iconoclasta Astor Piazzolla (cuyo célebre Octeto Buenos Aires se fundó justamente en 1955, mientras la idea del quinteto iba a terminar de cristalizar en los años siguientes).

En gran medida, la sensibilidad de los '60 se anticipaba en ese cine y esa música, con discípulos, admiradores y adversarios que enseguida irrumpirían con la violencia de una auténtica revolución cultural. En aquellos signos visuales y sonoros vibraban las modulaciones de una Argentina diferente, en alguna medida incomprendida (la *incomprensión* pasó a ser una legítima categoría cultural) y básicamente hecha *por y para* una audiencia con los sentidos puestos en el futuro.

UN SÍNDROME GENERACIONAL (1962-1966)

Los jóvenes viejos

Incomprendidos, pero también incommunicados: los jóvenes argentinos de comienzos de los '60 reflejaban, en sus charlas y proyectos, en sus prácticas sociales y su producción artística, el malestar de una época que acababa de pasar velozmente del sueño desarrollista (con su promesa de gran síntesis modernizadora) a la realidad más modesta —y tardíamente valorizada— del gobierno del radical Arturo Illia.

En sus análisis de los intelectuales de aquellos años, Oscar Terán ha subrayado el tema de la incommunicación como una cuestión que trascendía la esfera individual, para convertirse en el “fondo” de toda una generación. Habría que agregar que

no se trataba de un cuadro meramente argentino. ¿Dónde ubicar si no el éxito mundial de un filme tan bellamente amargo como *La dolce vita* de Federico Fellini, auténtica bandera de un cierto escepticismo generacional?

Para Oscar Terán, un clima análogo al del pesimismo existencialista que el escritor Héctor Murena expresaba por entonces en las páginas de *Sur* se podía rastrear en otros ámbitos de la cultura. En efecto, en ese momento un filme como *El silencio*, de Bergman, en la mira de los censores vernáculos, fascinó a un público argentino predispuesto a identificarse, más allá de su densidad formal, con la temática de la incommunicación. Por otra parte, ¿de qué otra cosa si no de incommunicación hablaba el filme de Rodolfo Kuhn *Los jóvenes viejos*, de 1962? ¿Qué decir de las piezas más representativas del nuevo teatro realista de Ricardo Halac, Germán Rozenmacher y especialmente Roberto Cossa, con la tematización de la frustración de la clase media y la imposibilidad de vehiculizar ese sentimiento de modo positivo?

Podríamos agregar que tanto la atracción que despertaban los textos de Sartre entre escritores destinados a ser “de los



Julio Cortázar.

'60' (es el caso del cuentista Abelardo Castillo) como una primera valoración de la narrativa de Julio Cortázar terminaron de configurar un clima de ideas muy particular. La producción artística (y teórica, si pensamos en el ensayo sociológico a la manera de Juan José Sebrelli o en los primeros combates del estructuralismo, más o menos evidentes en Oscar Masotta, Eliseo Verón y otros) logró plasmarlo con particular vehemencia. Aunque la alianza entre el desarrollismo y la juventud se había quebrado dramáticamente con la polémica sobre la ley de enseñanza libre y otras concesiones del imprevisible Frondizi, es indudable que aquel lazo contribuyó a un cambio de estilo. Ahora había toda una pléyade de artistas e intelectuales iracundos que se movían pendularmente entre el escepticismo y el compromiso. Pero quizá lo más importante era su relación con los bienes simbólicos. Éstos ya no eran las vacas sagradas de la cultura argentina, sino una estimulante serie de novedades y cosas nuevas al alcance de las manos.

Al comenzar los años '60 se agudizó la percepción de aquel cambio que antes sólo unos pocos habían detectado; incluso empezaron a rendir frutos algunas creaciones de la etapa anterior. Se habían creado carreras universitarias nuevas, como Sociología, Psicología y Educación, y el flamante CONICET fomentaba la investigación científica en el país. Mientras el Fondo Nacional de las Artes y una serie de premios nuevos alentaban el desarrollo de una producción artística más rica y variada, menos apegada a los canales de circulación tradicionales, la editorial universitaria Eudeba publicaba lo mejor de la producción intelectual del momento, con un plan de traducciones muy actualizado.

Todos éstos eran datos muy alentadores sobre las expectativas culturales de los jóvenes. En materia de periodismo, el semanario *Primera Plana*, fundado por Jacobo Timerman en 1962, se convirtió enseguida en el gran testigo (e impulsor, en más de una ocasión) de los gustos, las costumbres y los criterios de consumo cultural de toda una generación. ¿Cómo entender si no aquella temprana definición de "década frenética" (1962) con la que el semanario bautizó un momento tan particular de la Argentina y el mundo?

Masculino-femenino

Sin embargo, donde más "frenética" pareció ser la nueva década no fue tanto en el campo de la política cultural e institucional como en el de las transformaciones de la vida cotidiana. En ese sentido, uno de los puntos centrales —si bien no el único— fue la moral sexual y, por ende, la situación de los roles genéricos. No fue necesario esperar el estreno de *Masculino-femenino*, la polémica película de Jean-Luc Godard de 1966, para descubrir que muchas cosas estaban cambiando en las relaciones entre hombres y mujeres jóvenes. Para los primeros, no iba ser tan sencillo asimilar estos cambios, pero tal vez menos simple para las mujeres protagonizarlos. De todos modos, los temores no inmovilizaron a la gente, y ser mujer en los '60 fue muy distinto de ser mujer apenas unos años antes.

Junto a otros tabúes descongelados, como el divorcio o la mujer independiente, el sexo apareció asociado, desde comienzos de los '60, a una idea de mayor libertad individual y autoconocimiento, siendo el vehículo de una verdadera revolución moral. Una revista "de mujeres" como *Claudia* se internaba, ya en 1960, en temáticas "difíciles", como la infidelidad, las relaciones extramatrimoniales y el placer sexual en la pareja. Para una sociedad aún férreamente vigilada por la Iglesia

Una nueva mujer

"La mujer argentina se ha vuelto fanática de los cine-clubes y admira más las virtudes del director que a las estrellas del filme. Averigua todo lo que puede sobre música dodecafónica, sobre lo último que salió en jazz, sobre el libro recién salido de la imprenta. En las fiestas, baila menos para hablar de política y, en lugar de whisky, bebe jugo de frutas. Ya no usa pañuelo anudado a la cabeza (lo cambió por el alegre sombrero tirolés), abandonó las bailarinas para usar el gracioso zapato de taco carretel, vive en pulóveres multicolores adornados con imprevisibles collares de fantasía; su maquillaje, delicado en los labios, subraya con audacia extrema la importancia de los ojos (...) ¡Vivan las mamás que parecen hermanas de sus hijas!"

Fuente: Revista *Claudia*, mayo de 1960.



Tapa de la revista Claudia, agosto de 1957.

católica y el Ejército, tocar estos temas en los medios, a partir de la sospecha de que eran cambios que realmente se estaban operando en una amplia franja de la población, era un gesto de valentía, pero también una apuesta al futuro inmediato.

En las encuestas de entonces —los '60 fueron años de fiebre de encuestas—, los jóvenes argentinos reconocían, en alto porcentaje, estar a favor de las relaciones prematrimoniales y juzgar negativamente “el amor de los adultos”. No menos importante era el número de personas que defendían la idea de divorcio, incluso entre gente

que profesaba alguna religión. A medida que se ascendía en escala y nivel socioculturales, más liberales solían resultar las creencias. Pero en líneas generales, la nueva sociedad de los jóvenes había modificado velozmente (frenéticamente) las conductas en materia de amor y relaciones de pareja.

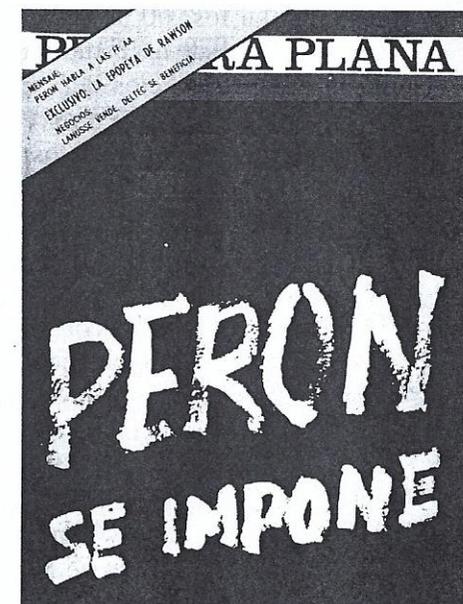
¿Las causas del cambio? El impacto cultural del psicoanálisis era un dato que se debía tener en cuenta. Tanto la terapia en sí misma como la circulación de la vulgata psicoanalítica en el habla cotidiana ayudaron a encarar la vida sexual con un poco más de libertad. Por otro lado, la influencia de la modernización cultural sobre la vida privada se hizo sentir con fuerza. El imperativo marital y procreador estaba en descenso. Disociar, definitivamente, el sexo de la procreación fue una de las grandes proezas de la década, y en ello tuvo mucho que ver la píldora anticonceptiva descubierta por el ginecólogo John Rock. Desde la minifalda hasta la moda unisex, desde las ideas de Herbert Marcuse a favor del “fortalecimiento de los instintos vitales” (*Eros y civilización*) hasta la posterior consigna del amor libre de los hippies, el sexo ya no fue entendido con la mojigatería de antaño.

Como emergente de los '60, la píldora y el derrocamiento de viejos prejuicios pusieron en escena un nuevo tipo de mujer, más próximo a los modelos defendidos por publicaciones como *Femirama*, *Karina* y *Claudia* que al clásico prototipo matriarcal de *Para Ti*; más interesado en programar racionalmente la forma y las dimensiones de su familia que en cocinar para todos según las recetas de Doña Petrona; más deseosa de concretar sus propios deseos que en satisfacer los de su maridos. Y entre esos deseos “propios”, el de integrarse más activamente al mercado cultural ocupó un lugar sumamente importante. No casualmente una revista como *Primera Plana* tuvo en cuenta las modulaciones que se estaban operando en la dialéctica masculino-femenino y se dirigió tanto a un lector masculino como a uno femenino, aunque en su planta de redacción hubiera una abrumadora mayoría de periodistas varones.

Un mercado cultural en expansión

Primera Plana “bajaba” el mundo exterior al mundillo porteño; mediaba, cual ágil traductor, entre las grandes capitales de la cultura moderna y un Buenos Aires escindido entre la nostalgia de los tiempos peronistas y la sed de apertura y cosmopolitismo de muchos jóvenes. Desenfadada y sofisticada a la vez, la revista —que tuvo su entorno y su descendencia en *Panorama*, *Convicción* y otras publicaciones nuevas— transformó sustancialmente las relaciones entre los objetos culturales y sus potenciales consumidores. En ese aspecto de la vida social, ya nada sería como antes.

Tal vez resulte insuficiente definir a una generación por



Tapa de Primera Plana, 22-8-1972.

sus lecturas “prestigiosas”, ya que cientos de miles de argentinos leían muy poco, otros directamente no lo hacían y muchos leían con fruición revistas de historietas cada día más exitosas, de *El Tony* a *Patoruzú*. Pero, como ha puntualizado John King, las condiciones del mercado cultural cambiaron de modo notorio en los '60. Había ahora un público ávido de novedades y toda una camada de editores jóvenes deseosos de poner a circular textos extranjeros desconocidos en el país, así como de brindarles oportunidades a escritores noveles.

A lo largo de los '60 fueron emergiendo editoriales pequeñas y de gran empuje: Jorge Álvarez (cuya actividad abarcó casi toda la década de modo emblemático), De la Flor, Corregidor y Galerna, entre otras. Las grandes, como Sudamericana, Emecé y Losada, impulsaron a la literatura nueva y tuvieron su recompensa: las listas de *best sellers*, que empezaron a tener cierto valor periodístico en ese tiempo, solían incluir algún título nacional. A su vez, revistas literarias como *El Escarabajo de Oro*, *La Rosa Blindada* y *Cuadernos de Cultura* —en el contexto de una izquierda cada vez más diversa y díscola— daban cuenta de las relaciones entre la cultura y la política.

Es cierto que la sociedad argentina siempre había sido lectora, pero en los '60 la letra impresa multiplicó su presencia y prestigio. Desde los estudiantes de Filosofía y Letras y los poetas bohemios adictos del café céntrico (el Bar Moderno y el Ramos, entre muchos otros) hasta los jóvenes empresarios que soñaban con ser ejecutivos (una conocida canción de María Elena Walsh se reía de ellos), una parte destacada de la comunidad buscó cierto prestigio a través de la cultura literaria. Un *boom* de lectores, sin duda. Y sobre todo de lectores jóvenes, cuya demanda de integración y participación sociales se relacionaba directamente con el hábito de la lectura.

Por eso, en una sociedad muy sensible a lo nuevo, la tarea de los críticos adquirió mayor relieve. A ellos se les pedía que evaluaran la oferta cultural, pero sobre todo que se atrevieran a descubrir “nuevos valores”. Una crítica de Jorge D'Urbano podía hacer dichoso o infeliz al músico criticado. La palabra de Romero Brest —así como la de Ángel O. Nessi o la del fundador del Museo de Arte Moderno, Rafael Squirru— era tenida en cuenta tanto por artistas como por *marchands*. Las notas de Tomás Eloy Martínez y Ernesto Schoo apuntaban, más de

Edición masiva de libros

“En septiembre de 1966, el equipo renunciante de Eudeba funda el Centro Editor de América Latina. Del ritmo impreso a la tarea de cuenta este primer lanzamiento. Spivacow, presidente y director gerente, concreta sus propósitos cuando lo interrogamos, poniendo énfasis en el espíritu nacional y la proyección latinoamericana que aspiran a dar a la nueva editorial.

”—Queremos que vastos sectores de América latina puedan tener acceso a las más importantes expresiones de la ciencia, el arte, la técnica y la cultura. Y que tengan contacto con aquello que, en particular, haga conocer los problemas del continente. Más aún: deseáramos que todo latinoamericano que tuviera algo que decir, que pudiera justificar por qué lo dice y supiera cómo decirlo, lo dijera a través de las páginas de nuestra editorial.”

Fuente: *Análisis*, 23 de enero de 1967.

una vez de modo decisivo, la obra de un escritor, como efectivamente sucedió con el colombiano Gabriel García Márquez y lo que se dio en llamar el *boom* latinoamericano y su estética central: el realismo mágico. Las reseñas cinematográficas de Agustín Mahieu y Homero Alsina Thevenet guiaban a los espectadores por la senda del mejor cine, según los cánones de aquellos años.

El jazz y otros géneros musicales de raíz popular fueron temas “serios” las veces que de ellos escribieron Guillermo Orce Remis, Eduardo Lagos y un poco más tarde Jorge Andrés. El rock tuvo que esperar un tiempo para que, a partir de Miguel Grinberg, se lo tratara con “seriedad”, aunque ya en sus memorias Juan Carlos Paz hablaba bien de Los Beatles y un poco más tarde Galerna editaba dos libros pioneros de Juan Carlos Kreimer: *Beatles & Co* (1968) y *¡Agarrate!...* (1970), este último con testimonios de “la música joven en la Argentina”. También las publicaciones dedicadas a distintos aspectos de la comunicación social y la cultura de masas, como la colección Transformaciones (CEAL), incluyeron de vez en cuando a la música pop entre sus preocupaciones.

Aunque limitada a un espacio y un cierto sector social, la

vanguardia de comienzos de los '60 ya no era hermética y distante como la de otras épocas. A través de ella emergía, en plena ola del arte pop, un espíritu lúdico cuya apuesta más osada consistía en barrer con “el paternalismo, el localismo y la severidad” que Ernesto Goldar señalaba como marcas negativas de la Argentina de los '50. En ese sentido, la experiencia del Instituto Di Tella ocupó un lugar central entre las actividades artísticas más relevantes del momento, y así forjó su propia leyenda.

En el Di Tella hubo de todo, siempre que ese “todo” se plagara al imperativo de lo nuevo. Estuvieron las canciones de Jorge de la Vega y Nacha Guevara, el teatro de Rodríguez Arias, Roberto Villanueva y Griselda Gambaro, la danza de Iris Scaccheri y por cierto la artes visuales: León Ferrari, Dalila Puzzovio, Alberto Greco, Edgardo Giménez... Desde

Las luces del Di Tella

“En ese momento se podían usar muchos lugares, alquilar galerías o montar espectáculos en teatros pequeños. Pero el Di Tella era fundamentalmente el lugar donde era posible reunir tantas disciplinas diferentes. Todas las actividades que se realizaban en el CEA eran muy importantes. En el CAV, sólo estaba el premio que permitía exponer a los artistas modernos. Durante el resto del año parecía más bien un museo de arte moderno. Creo que la importancia del Di Tella consiste en que fue un centro que permitió que muchas actividades diferentes se desarrollaran en el mismo edificio. Era una suerte de corte de los milagros. Gente con ideas diversas encontraba allí un lugar donde vivir y expresarse. Era un momento de riqueza en la Argentina después de tantos años de oscuridad. Había una explosión cultural y el Di Tella era el centro y la parte sensible de esta explosión. Pero no era posible continuar en ese nivel. No creo, sin embargo, que el Di Tella fuera atípico. La Argentina tiene una fuerte tradición cultural: los argentinos conocen lo que pasa en Europa mejor que los europeos. En las artes y el teatro hay un nivel muy alto de información. Como estamos tan lejos de esas fuentes culturales, tenemos una gran sed de conocimiento.”

Fuente: Alfredo Rodríguez Arias, en John King, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.

los *collages* de música electrónica llevados a cabo en el CLAEM hasta los muy publicitados *happenings*, las actividades del instituto constituyeron uno de los grandes temas de los medios (principalmente de *Primera Plana*, que apuntaló el experimentalismo con gran decisión y logística) y algunos de sus artistas, como la pintora y escultora Marta Minujin, devinieron en iconos de la década en la Argentina.

Moderno y masivo

Pero no fue aquel el único ámbito interesante. Si la Argentina posterior al '55 se caracterizó por una expansión y un mayor poder de las industrias culturales, hay que convenir que la modernidad de los '60 no se circunscribió sólo a los centros de experimentación estética del reducto de la calle Florida. Después de todo, por más moderna que fuera, la experiencia del Di Tella estaba limitada a un tiempo y un espacio. Compartía con el arte tradicional el ritual de la contemplación de lo “único” e “irrepetible”. En cambio, en los productos realmente masivos se encarnaba el ideal de la cultura pop: la culminación estética de aquello que Walter Benjamin denominó “el arte en su etapa de reproductibilidad mecánica”.

Un texto muy consultado en aquellos años, *Apocalípticos e integrados* del semiólogo italiano Umberto Eco, hablaba “bien” de los cómics, la canción popular, la moda y otros signos de la vida moderna. Ya no se trataba de defender la legitimidad de láminas y reproducciones de cuadros famosos puestos a circular en la sociedad de masas. Ahora esta sociedad generaba sus propios hijos. La descendencia vernácula de las nuevas teorías no se hizo esperar, con una fuerte impronta francesa y, en los autores más volcados a la temática de la comunicación, americana. De aquel tiempo datan los primeros trabajos sobre comunicación y cultura de masas de Aníbal Ford, Jorge Rivera y Heriberto Muraro; un poco más tarde, llegarían los escritos de Oscar Steimberg y Juan Sasturain sobre historietas, mientras que, en el campo de la creación, las firmas de Pratt, Breccia y Oesterheld y Solano López adquirirían un estatus literario impensable en tiempos de Dante Quinterno. Definitivamente, la historieta dejó de ser objeto exclusivo

de la lectura infantil. Fue aceptada como una legítima forma narrativa, cruce con futuro de la antigua tradición del folletín y la dinámica de la era pop. No es casual que uno de sus principales defensores y teóricos haya sido Oscar Masotta, cuyo alegato a favor de un copamiento artístico de los *mass media* fue seguido con atención por algunos artistas plásticos.

En los años '50 el concepto de cultura aún respondía a categorías tradicionales e iluministas, pero a partir de los '60 la situación comenzó a modificarse. Por cierto que no fue un cambio inmediato. En la encuesta sobre consumo cultural que Regina E. Gibaja realizó para el Instituto Di Tella en 1964, a los lectores de historietas se los relacionaba con un bajo nivel de instrucción, y en el prólogo a los resultados la autora adoptaba la noción de "cultura mediocre" para todo aquello que se "transmite fundamentalmente a través de los medios de comunicación de masas".

Sin embargo, desde otras miradas, crecía la evidencia de que la cultura popular no se limitaba a los viejos esquemas de tiempos del peronismo. Cultura popular, cultura de masas, comunicación social: la proliferación de nuevas categorías del análisis cultural respondía a una nueva realidad en el consumo y la percepción. Viejas antinomias ya no parecían tan irreductibles como antes. El imaginario de muchos jóvenes se estaba modelando con novelas como *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sabato, pero también con las zambas del Cuchi Leguizamón, el último disco de Los Beatles, el cómic *El Eternauta* y, en dosis diarias, tiras como *Mafalda* de Quino o las viñetas humorísticas de Landrú, el gran editorialista gráfico de los '60.

Por su parte, la televisión, que pronto se convertiría en la bestia negra de la crítica cultural, alternaba programas "pasatistas" con espacios "culturales", y los cruces de ambos registros eran bastante frecuentes. Por ejemplo, en programas como *Sábados circulares de Mancera* o *Casino* no era extraño saltar de algún número cuasi circense o revisteril a una actuación del quinteto de Astor Piazzolla o de los Huanca Hua, acaso la mejor expresión de la proyección folclórica a varias voces. Con una audiencia cada vez mayor, la televisión brindaba argumentos a integrados y apocalípticos casi por igual. En todo caso, la preocupación familiar, respaldada por la psicología de niños de Florencio Escardó y Eva Giberti, se dirigía a

una situación tan nueva como inquietante: los posibles efectos que el nuevo aparato podía ejercer sobre el sector infantil de la audiencia.

En una época en que padres y pedagogos debatían el mejor medio para controlar o neutralizar las marcas televisivas sobre la psiquis de los infantes, éstos se reían con *El capitán Piluso* y vivían todo tipo de aventuras a través de las series de la tarde, del psicodélico *Batman* modelo '60 al macartista *Yo soy espía* o el lento *Bonanza*. Estas series continuaban, desde un nuevo campo audiovisual, la vieja costumbre de las meriendas a la salida de la escuela, cuando *Tarzán* y *Tarzanito* esperaban a los chicos desde la radio. La televisión estaba acuñando una nueva domesticidad: siesta para los consejos femeninos de *Buenas tardes, mucho gusto*, tardecitas para los niños que volvían de la escuela y la noche para adultos de ambos sexos, con las adaptaciones del Clan Stivel y películas o series al estilo de *El show de Dick Van Dyke*.

Mientras así se acuñaba la subjetividad de miles de niños argentinos —los que serían jóvenes en los '70 y '80—, sus progenitores añoraban los tiempos en los que la infancia se asociaba a las novelas de Alejandro Dumas y Emilio Salgari. Pero no todo estaba perdido. A veces, algunos de estos libros lograban penetrar en la mente televisiva de los niños. Aún se editaban (y reeditaban) los mejores títulos de la colección Robin Hood de editorial Columbia, y una serie de clásicos "adaptados" llamada Iridium, de editorial Kapelusz, tuvo grandes ventas a lo largo de los '60 y un poco más tarde también. Podría decirse que los pequeños también participaron, a su manera, del *boom* de lectores. No era extraño encontrar en sus bibliotecas *De la Tierra a la Luna* y *20.000 leguas de viaje submarino*, obras de Julio Verne también trasladadas al cine y que pronto se verían por televisión. Más allá de sus medios específicos, la narrativa seguía siendo imbatible entre niños y jóvenes.

La mirada rebelde

Ni las historietas ni el cada día más influyente televisor le restaron mucho público al cine, que en los '60 logró crecer a partir de la renovación de sus temas y su lenguaje. Con su *nouvelle*

Un cine diferente

“No es fácil fijar una fecha, un estilo, una ideología; tampoco se puede hablar de una misma búsqueda, de personalidades compatibles, de una verdadera amistad. ¿Apenas una actitud? No tanto: se parecen poco entre sí, difieren en situación económica, discrepan sobre los métodos por aplicar en una batalla que, sin embargo, los une. Porque todos quieren filmar, expresarse a través de la cámara, recrear el contorno humano que los rodea y los ha engendrado; también pretenden —nada más justo— que su obra sea conocida y que el cine se vuelva cada vez más su trabajo, su modus vivendi cotidiano. Se llaman: Simón Feldman, Manuel Antín, Leonardo Favio, Ricardo Alventosa, David José Kohon, Rodolfo Kuhn, Lautaro Murúa. Estos nombres no son los únicos, pero sí los de quienes más evidentemente han demostrado su derecho a filmar. Por situarlos bajo un rótulo, se los ha llamado la generación de 1961, aunque esa fecha no sea igualmente significativa en todos los casos; por lo que son, por lo que pudieron ser y por cuanto hicieron, sería mejor llamarlos la generación desperdiciada...”

Fuente: *Primera Plana*, 27 de septiembre de 1966.

vague, el cine francés volvió a seducir a una considerable franja de la clase media, en momentos en los que el italiano Federico Fellini y el sueco Ingmar Bergman gozaban de un prestigio equiparable al de los grandes novelistas y cuentistas. Los argentinos se volcaron gran fruición al cine europeo, tras la doble meta de acrecentar su cultura cinematográfica y estar “al día” en información cultural. Si se quería tener un tema de conversación interesante, había que conocer algo del cine que los europeos filmaban y exportaban por esos años, aunque muchos prefirieran alienarse en las tardes de Súper Acción de Canal 11.

Por entonces, desde la creación local, la llamada “generación del ’60” (Simón Feldman, Rodolfo Kuhn, Fernando Birri, Leonardo Favio, Lautaro Murúa, etc.) postuló la necesidad de un cine “autoral” capaz de plasmar la realidad argentina desde otras premisas formales. En parte lo logró, generando un renovado interés por el cine nacional. Atrás quedaron, definitivamente, los teléfonos blancos y las comedias burguesas de las décadas anteriores, si bien no todo fue cine “de autor”.

En realidad, la crisis de cine “de géneros” era mundial, y en el país también se operó una rebelión contra el viejo sistema de estudios y estrellas. El cine se volvió crítico y reflexivo, tanto sobre la materia política y social (de *Los inundados* de Fernando Birri a *La hora de los hornos* de Fernando Solanas) como sobre el mundo “interior” de personajes atribulados y enigmáticos, atacados por un malestar difícil de precisar (de *Los jóvenes viejos* de Rodolfo Kuhn a *Circe* de Manuel Antín, sobre un cuento de Julio Cortázar).

Pero los grandes éxitos del cine “de calidad” vendrían de la mano de un maestro de los ’50, Leopoldo Torre Nilsson, y de un joven ávido de transitar, con poderoso instinto, por diferentes registros de lo popular: Leonardo Favio. Mientras el primero filmaba el cuerpo central de su obra a lo largo de los ’60 y comienzos de los ’70 (llegaría a ser masivo con sus discutidas versiones de *Martín Fierro* y *El Santo de la espada*), Favio alternaba el mejor cine de los ’60 (*Crónica de un niño solo*, *El dependiente*, *El romance del Aniceto* y *la Francisca*) con la canción “melódica” más banal (*Fuiste mía un verano*). Eran los extremos de una época en una misma persona.

Aquel cine invitaba a la contemplación y la reflexión, mientras que el de Armando Bo y su actriz fetiche, Isabel Sarli (*Carne*), se convertía en el objeto visual más frecuentado de una erótica brutal y kitsch al mismo tiempo. Esta vez no había conexión entre arte “alto” y arte “bajo”, como soñaba Manuel Puig desde sus novelas. Si la infancia cantaba con las “canciones para mirar” de María Elena Walsh, la adolescencia descubría el sexo de modo compulsivo en los cines de estación. En ellos, el voluptuoso cuerpo de la Sarli era celebrado y ultrajado a la vez por la mirada masculina de su director-amante.



Leonardo Favio.

REBELIÓN DE CENTAUROS, BASTONES MILITARES (1966-1973)

Teenagers argentinos

Es sabido que, a partir de los '60, la juventud se convirtió en un segmento relativamente autónomo —podría agregarse que orgullosamente autónomo— dentro de la sociedad occidental. Estuvo, por un lado, el despertar político, con la presencia modélica de la Revolución Cubana, la figura carismática del Che Guevara. También se manifestó en el estilo de la contracultura, eso que Theodore Roszak denominó “la rebelión de los centauros”.

En realidad, la historia de una contracultura argentina es inseparable de aquello contra lo que se levantó: la celebración mercantilista de la juventud como nueva categoría de mercado. A comienzos de los '60, tras la inspiración comercial de las industrias para los *teenagers* de los países centrales, algunos empresarios locales, en conexión con capitales internacionales, pusieron en marcha una serie de productos “juveniles” muy superficiales. La confección de listas de éxitos fue un intento, en gran parte triunfante, de manipular el gusto de los adolescentes y acrecentar con relativa facilidad las ganancias de las empresas orientadas al consumo de música “joven”.

El caso más conocido fue el del Club del Clan. Se trataba de un grupo de cantantes destinados a despertar una idolatría de baja intensidad entre una audiencia que buscaba diferenciarse claramente de la generación del tango. Con las excepciones (tan diferentes entre sí) de Julio Sosa y Astor Piazzolla, el tango estaba en retirada, ya casi no se lo bailaba y los pocos espacios que conservaba resultaban muy poco atractivos para la juventud. El “clan” ofrecía un producto ligero y moderno, traducción criolla del *beat* mundial. En realidad, su imagen correspondía más al último tramo de los años '50 —etapa de transición en el mundo pop— que a la nueva década. Desde el eje anglosajón se había difundido el modelo del cantante “frenético” y juvenil (tan juvenil como su público): Adriano Celentano en Italia, Johny Holliday en Francia, Roberto Carlos en Brasil... y el Club del Clan en la Argentina.

El “clan” vendía la imagen de una juventud despreocupada,

alegre y en el fondo juiciosa. Con la excepción de Palito Ortega, cuya fama trascendería el marco original, los miembros del “clan” trabajaban sobre la idea de que ellos eran comunes y corrientes. En efecto: estaban allí casi por casualidad. Era fácil identificarse con ellos: figuras intercambiables, sin recursos artísticos especiales (si bien no todos cantaban mal), se diferenciaban entre sí por pequeñas señales externas a la música. Algunos se atrevían a “rockear” un poco, pero sin ser verdaderos rockers.

Sus compradores eran, según la expresión acuñada por Miguel Grinberg, “los hijos de la inercia”. Aquella juventud tenía sus propios códigos, pero los vivía de modo transitorio, sabiendo en el fondo que la adolescencia era “una enfermedad pasajera” y que, en todo caso, había que pasarlo de la mejor



Tanguito (Raúl Cobián), Nicky Jones, Lalo Fransen, Raúl Lavié y Violeta Rivas, integrantes del Club del Clan, 1963.

manera posible mientras el “mal” durara. En televisión, un caso equivalente fue la serial *La Nena*, con Marilina Ross en el rol juvenil y Osvaldo Miranda en el del padre. Si bien *La Nena* superaba en calidad al oportunista Club del Clan, su rebeldía era siempre muy limitada: la chica le complicaba la vida al pobre padre, pero nunca se interrumpía el diálogo; la nena y su papá —que cerraba su número hablándole a la cámara, guiño a tantos padres que debían adaptarse a los nuevos tiempos— podían convivir bajo un mismo techo, sin que sus visiones de la vida se enfrentaran de modo crucial.

La contestación del rock

A mediados de los '60, superponiéndose con esas imágenes “ligeras” y conformistas de la juventud, empezó a cobrar vuelo otra manera (y otra estilística) de ser joven en la música, la actuación, el consumo cultural. Si bien aún no se hablaba de rock nacional, ni de estilos alternativos, la influencia de Los Beatles fue decisiva. Con un programa estético tan excepcional, primero Los Beatles y luego decenas de conjuntos y solistas ingleses y norteamericanos —bajo el dominio del arte pop como gran plano de referencia— establecieron los basamentos de una “música joven” diferente. El pop dejó de ser así un mero acompañamiento para bailarines despreocupados. Como había sucedido con el jazz dos décadas antes, ahora el pop aspiraba a ser considerado una música “para ser escuchada” al margen de las industrias del entretenimiento. Al *boom* de lectores de la primera mitad de los '60 se le sumaba un *boom* de oyentes.

Es cierto que las primeras presentaciones de Tanguito, Los Gatos, Moris, Almendra, Manal y Los Abuelos de la Nada se dieron en el marco general —e indeterminado— del *beat* argentino: cabellos largos, guitarras eléctricas, una cancionística de corte “generacional”, camisas estampadas e invitación al baile “suelto”, tras los efectos del temprano twist. Pero pronto se vio que no todo era lo mismo.

El año 1966 fue una fecha clave para la cosmogonía del rock nacional. Ese año, Moris cantó: “*Rebelde me llama la gente,/ rebelde es mi corazón,/ soy libre y quieren hacerme/ esclavo de una tradición*”. Los primeros rockers nacionales, que ve-



Los Gatos.

nían reuniéndose en La Cueva, se trasladaron a la Perla de Once, el lugar de la fundación mítica del rock nacional. Un año después, Los Gatos, liderados por Litto Nebbia, grabaron *La balsa*, con la nada despreciable venta de 200 mil unidades, y unos alumnos del Instituto San Román deslumbrados por las canciones de Lennon-McCartney decidieron llamarse Almendra.

La irrupción del rock nacional (primero *beat*, más tarde pop y, ya consolidado como movimiento, simplemente rock) produjo una doble tensión. Por un lado, la mirada paterna se enturbió: aquello no era sólo música, iba más allá de la fiesta de 15 y el “asalto” del sábado a la tarde. Los chicos ya no se conformaban con encerrarse en sus habitaciones con el Winco: ahora querían asistir a recitales en sitios dudosos, fumar marihuana y otras yerbas clandestinas y mantener noviazgos más liberales, impensables en tiempos de “típica y jazz”. Pero también comenzó a instalarse una disidencia más sutil entre el joven comprometido con la política y el joven “pelilargo” del

rock. Esta bipolaridad que escindió a la juventud argentina se prolongó a comienzo de los '70, para desaparecer durante el período 1976-1983, cuando la represión no hizo mayores diferencias entre “hippies drogadictos” y “subversivos marxistas”.

Mucho antes de esa dramática unificación, hubo intentos de reunión y síntesis, como el sello Mandioca, de Jorge Álvarez. El activo editor se volcó al rock nacional, o a cierta línea dentro del género: el trío Manal desarrolló una síntesis interesante entre el blues urbano y cierto realismo ciudadano que los hacía —al menos en teoría— más presentables ante los autores de la editorial. Pero la empresa tuvo vida corta. Para los escritores del “pensamiento nacional”, la retórica sonora y visual del rock no podía ser valorada en otro contexto que no fuera el de la lucha contra el imperialismo. Y en ese contexto, el rock perdía. La incompatibilidad ideológica entre el nuevo nacionalismo popular (alentado por autores como Arturo Jauretche y Juan José Hernández Arregui) y sus matices de izquierda, por

Del jazz al rock

“Yo llegué a La Cueva cuando todavía había jazz. Estaba Bernardo Baraj... y cuando terminó estaba Litto Nebbia. Para llegar a eso hubo que pasar por toda una etapa intermedia. La Cueva era todavía un refugio para jazzeros y tocaban grupos que podían ser de rock pero que estaban imitando una onda extranjera. Estaba la semilla de una cosa, pero predominaba el jazz. Y de golpe vino una generación más joven. Al principio iban viejos, no futuros rockeros. Después, al final, tocaban Los Gatos, Tanguito... después de Los Beatniks. Un día apareció Moris, que venía de Villa Gesell, del Juan Sebastián Bar, con Los Beatniks... Y allí se hizo la presentación. Yo leí unas poesías, ellos hicieron un espectáculo que se le había ocurrido a Moris. Era como una fiesta, venía toda la gente y los periodistas, los de la noche de Buenos Aires. Aquello no era reviente, sino naufragar en la noche. Así fue como La Cueva inició otra etapa, con los cantos de protesta, con las idas a dormir a la Perla del Once y para mí fue justamente allí, en La Perla, donde comenzó todo.”

Fuente: Pipo Lernoud, en Miguel Grinberg, *La música progresiva argentina. Cómo vino la mano*, Buenos Aires, Convergencia, 1977.

un lado, y la contracultura, por el otro, fue una realidad de la segunda mitad de los '60 y comienzos de la década siguiente. Los escritores “nacionales y populares” no podían menos que simpatizar con el movimiento folclórico, que por entonces gozaba de gran popularidad tanto en las provincias como en la ciudad de Buenos Aires. Eran los años de la primera Mercedes Sosa, del surgimiento de Horacio Guarany y del Festival de Cosquín, mientras autores y compositores combinaban el nativismo romántico con cierta impronta político-social. Evidentemente, no era ése el lenguaje del rock.

¿Cómo era lo mejor de aquella “música joven” que crecía desde los espacios menos visibles de la vida musical argentina? ¿Qué escuchaban los jóvenes argentinos en las canciones del primer rock nacional? Sobre una estructura armónica y una concepción formal muy refinadas, el pop de Almendra indagaba en la ruptura musical provocada por Los Beatles a partir del álbum *Revolver* y *Sergeant Pepper's*, sin temerle a la opción de ciertos timbres y elementos del ámbito folclórico y tanguero: el bandoneón de Rodolfo Mederos en *Laura va*, así como los arreglos camarísticos de Rodolfo Alchourron, sugerían una síntesis histórica de notable originalidad. Poco antes, Litto Nebbia había recurrido a una secuencia armónica de su admirado Antonio Carlos Jobim para su emblemático *La balsa* (cuya autoría fue compartida con Tanguito), mientras Moris hacía de puente entre la balada jazzística y la canción urbana y Manal plasmaba en el formato de trío la savia del blues moderno.

El rock aspiraba a ser algo más que un estilo musical: se postulaba, con más música



Mercedes Sosa, participante del Festival de Cosquín en 1966.

que manifiestos, como una vital *lingua franca* de los jóvenes. En el caso argentino, aquella postulación empezó a definirse con claridad y fuerza sólo cuando los músicos se animaron a escribir y a cantar “en castellano”. Después de una primera etapa de reconocimiento de un espacio musical propio determinado por el eje anglosajón (el pionero conjunto uruguayo Los Shakers se había hecho eco del impacto de Los Beatles, pero sin atreverse a abandonar el idioma “original” del movimiento), se hizo imperiosa la apropiación de una lengua que, de ahora en más, ya no quedaría restringida a los mundos del tango y el folclore.

Con el tiempo, el rock abriría la lengua a su propio argot, dando así cuenta de su identidad como subcultura dentro de la cultura argentina. Aunque cuestionado por los sectores más cerrados de la sociedad argentina, y siempre mal visto por los agentes del control social, algunos aspectos de esta auténtica contracultura serían finalmente aceptados por el resto de los argentinos (una prueba de ello es la inclusión del argot rockero en los diccionarios de lunfardo). No obstante, la integración definitiva sólo llegaría después de la guerra de las Malvinas.

Censura y represión

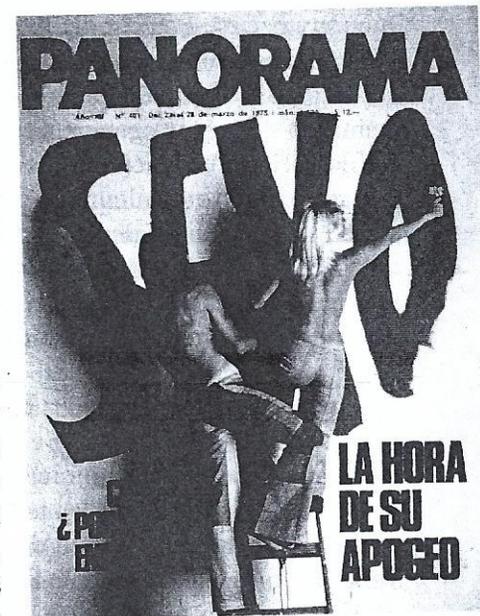
El viraje de la “inercia” a la “rebelión” se había producido en 1966, y no deja de llamar la atención de que la emergencia de una contracultura argentina haya coincidido con el golpe de Onganía y el comienzo de un período represivo. ¿Hubiesen sido muy diferentes los avatares de esta nueva expresión “joven” de no haber sido tan tormentoso el clima social y cultural? Sin pretender ensayar la interpretación contrafáctica, resulta evidente que el autoritarismo represivo de Onganía, alimentado por un moralismo de sesgo clerical, agudizó el carácter marginal de los “hippies argentinos”. Pero no sólo contra ellos se levantaron “el sistema” y el régimen imperante.

Desde los clientes exclusivos de la discoteca Mau Mau y otras *boîtes* hasta los novios sin recursos que vivían sus romances en la oscuridad de las plazas públicas, todos o casi todos los jóvenes estuvieron en la mira del comisario Margaride, el villano de la vida cotidiana argentina de los '60. Con más virulencia que antes, la censura amplió su radio de acción a la

vida privada de los argentinos.

En la lógica del censor, que no dudó en prohibir las funciones de la ópera *Bombarzo* en el Teatro Colón y cortar o directamente impedir la exhibición de una larga lista de filmes, la juventud pasó a ser una configuración sociocultural sospechosa. Para el gobierno, la juventud no era “sólo una palabra” (Bourdieu), ni un mero *actante* de discursos vagos. Eran los jóvenes los que atentaban contra la “sexualidad íntima, nuestra, no perversa”. Eran los jóvenes los que alentaban modos de vida reñidos con la moral “occidental y cristiana”. Eran los jóvenes, al fin y al cabo, los principales provocadores: desde la novela *Nanina* de Germán García (“osada obra de lenguaje impúdico”) hasta la biografía del Che Guevara escrita por Hugo Gambini (quien ya no era tan joven en 1969), la censura buscó sus “perlas” culturales entre la producción “moderna” que más y mejor sintonizaba con el clima de ideas de los '60.

La política y el sexo eran las temáticas que más irritaban al poder, si bien no las únicas. Se le temía a la supuesta “infiltración marxista” —si bien aún no con los ribetes paranoicos posteriores al '76— y toda exhibición corporal que no aceptara los límites de la moral burguesa era considerada obscena, cuando no pornográfica. Pero había otros signos que también molestaban. La ambigüedad sexual y la moda unisex, así como el uso de drogas y la costumbre gregaria de acampar en plazas y avenidas o celebrar festivales de rock en salas de cine y teatros pequeños, eran las marcas *hippies* que debían ser erradicadas de alguna u otra manera. Un filme menor de aquellos años, *El extraño del pelo largo*, trataba justamente del rechazo que el cabello y los códigos indumentarios causaban en una sociedad

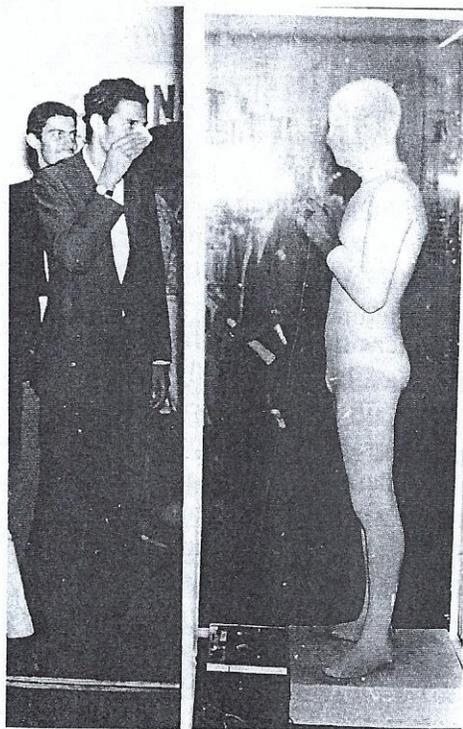


Panorama, marzo de 1975.

aún muy pacata y reprimida. Ser joven —y, sobre todo, asumir esta situación biológica con un auténtico sentido identitario— era riesgoso. Después del '66, las razias policiales se incrementaron de manera geométrica. En la historia del rock nacional, la escena “en la cárcel” es muy frecuente. Y en la historia del periodismo no faltan las entradas del rock en la sección policial: “La policía detiene a catorce extraños de pelo largo que pretendían asistir a un peligroso festival de rock”. Lo publicaba *Crónica* hacia fines de los '60, pero ya era una muletilla en otros medios también.

Por cierto, las actividades del Instituto Di Tella fueron el plus ultra de la inmoralidad y el descaro. Aunque sus principales gestores asegurarían que el cierre de los centros artísticos se debió a razones económicas, es innegable que el hostigamiento de Onganía sobre las tendencias artísticas de signo moderno fue una presión difícil de soportar. Con la clausura definitiva del instituto de la calle Florida, un ciclo de la vida cultural argentina quedó atrás. Símbolo de una época, el Di Tella había reunido el hábito de vanguardia y experimentación con las resonancias locales del pop, y sobre el final de su existencia esta conjunción se había profundizado con recitales de rock y las *Canciones de informalidad* de Schussheim, De la Vega y Monti. Este puente entre un arte de elite interesado en explorar otros medios y un arte popular capaz de incorporar procedimientos de la *alta cultura* representó en perfecta síntesis el espíritu de los '60 en la Argentina.

Pero no siempre la actividad generada por el Di Tella fue comprendida o aceptada por las ideologías político-culturales del país. El hecho de que se



Exposición en el Instituto Di Tella.

haya criticado al Di Tella con tanta fiereza desde la derecha así como desde la izquierda revelaba la fuerte tormenta ideológica en la que el país estaba entrando. Incluso el desplazamiento de algunos nombres destacados de la primera etapa de la calle Florida a una posición de mayor conciencia política (la obra colectiva *Tucumán arde*, de artistas porteños y rosarinos, fue el caso más claro de esa modulación) hablaba de una actitud crítica hacia la concepción que del arte y la realidad tenían los adalides del instituto. Ernesto Deira le diría a John King: “Felipe Noé y yo desconfiamos casi políticamente. Pensamos que el centro sirvió para ocultar y eventualmente retrasar un cierto desarrollo autónomo. El que no hacía la última moda no era artista. El centro era tan poderoso y atrayente que pautaba lo que era el arte”.

En un momento especial en las relaciones entre gremialismo y gobierno, con un clima social cada vez más candente (pronto llegaría el Cordobazo), muchos vieron en el experimentalismo del Di Tella y su sistema de consagración artística una mera distracción ante la realidad del país. Ser *moderno* a comienzos de los '60 había sido algo bueno, pero ya no lo era tanto a fines de la década. La voluntad revolucionaria no tenía mucho sentido del humor.

La cultura de los jóvenes no sería indiferente al clima político que se anunciaba: al ideario modernizador de la década se le iba a sumar el imperativo revolucionario, todo en el marco de un régimen militar que no por estar descomponiéndose dejaba de ofrecer muestras de autoritarismo. Y la violencia *foquista* haría el resto. Si en términos de historia política el secuestro y posterior asesinato de Aramburu marcaría un punto de inflexión, la realidad cultural se desplazaría a gran velocidad de un tiempo estético a un tiempo político. El fin de la inocencia ya estaba inscripto en ciertos gestos culturales de finales de los '60.

Euforia y utopía

En tiempos de Onganía, las persecuciones a los *modernos* y a la contracultura se materializaron en razias y detenciones arbitrarias, con esas largas trasnoches en la seccional más próxima. También la venda anacrónica que cubría los ojos de los consumidores culturales fue un rasgo característico del régimen. Si por un lado los argentinos parecían más abiertos al mundo que en ningún otro momento de su historia, la mojigatería de su gobierno pretendía situarlos en un estadio remoto de la vida civil y cultural. Como ha señalado Alberto Ciria, la censura de aquellos años es la punta del ovillo para entender las contradicciones y aparentes paradojas de la segunda mitad de los '60. Y quizá también para entender lo que vino después.

La transición militar hacia el retorno de Perón fue menos estricta en sus controles sobre la cultura de los jóvenes, y el emblemático y efímero '73 pareció ser el fin de la vieja Argentina represiva. Si hubo un año de expectativas juveniles, ése fue 1973. Expectativas en lo político, antes que nada, pero con algunos datos positivos en la actividad cultural. Ese año se estrenó, finalmente, *La hora de los hornos*, filme político de Fernando "Pino" Solanas que había invernado un lustro después de haber sido declarado "de exhibición prohibida" en 1969. Mientras, en las calles de Buenos Aires, las pinturas de inspiración muralista de Ricardo Carpani glorificaban los sectores populares y el arte en su conjunto se volvía político y comprometido.

El periodismo independiente cobró un vuelo inusitado, con el diario *La Opinión* en su mejor momento y la revista *Satiricón* haciendo humor punzante con la realidad social y política. *Satiricón* retomaba la senda trunca de *Tía Vicenta*, aunque desde una mirada más transgresora: sexo y política, los grandes tabúes de la Argentina posterior al '55, eran los temas dilectos de la publicación. En sus páginas se daban cruces un tanto insólitos (*insolencia* era la palabra) y provocativos cambios de roles. Por ejemplo, convivían el escritor Rodolfo Walsh (entrevistado) con el boxeador Ringo Bonavena (colaborador), y los más calientes fotogramas de Isabel Sarli esta-



Servicios noticiosos de Reuter-Latin, AFP, ANSA, EFE, DPA, IPS, Télam y corresponsales exclusivos
Año II Nº 568 — Martes 13 de marzo de 1973 — \$ 1,00

Director: Jacobo Timerman

Lanusse dijo que la decisión popular será respetada y Balbín felicitó a la fórmula triunfante

Los candidatos del Frejuli, Héctor José Cámpora y Vicente Solano Lima, resultaron electos presidente y vicepresidente de la República

"El veredicto popular será respetado", anunció anoche el presidente Alejandro Agustín Lanusse, al confirmar que según las cifras disponibles en el momento de su mensaje, las 22.15, había triunfado la fórmula del Frente Justicialista de Liberación. Los doctores Héctor J. Cámpora y Vicente Solano Lima se impusieron con un porcentaje que sorprendió a la mayoría de los observadores políticos.

Con el discurso presidencial (ver página 24) quedaba cerrada la etapa de institucionalización que tuvo, en la jornada del domingo 11, un visible carácter de fiesta cívica por la cantidad de votantes que acudieron a las urnas y el escaso porcentaje de sufragios en blanco, uno de los menores que registra la historia política nacional.

La fórmula presidencial del FREJULI se impuso en todos los distritos del país, y en Capital Federal —a éra tradicionalmente difícil para esa parcialidad— obtuvo cómputos inesperados. Las primeras especulaciones adjudica-

ban catorce diputados por el distrito metropolitano a la coalición justicialista.

En el resto del país, el 70 por ciento de las provincias tendrán que votar de nuevo, en el plazo no mayor de treinta días, porque los candidatos no lograron la mayoría que exige la ley. Por lo tanto, esos distritos serán sometidos al régimen de "ballottage".

Los radicales, cuya elección resultó insatisfactoria para las expectativas de sus correligionarios, no consiguieron superar los porcentajes de su propio electorado, quedando muy retrazados respecto del binomio triunfador. Esto fue justamente uno de los elementos citados por el jefe del Estado para determinar el "virtual triunfo" de Cámpora-Lima. El flamante presidente electo, a las 22.30, dio lectura ante la prensa y el grupo de periodistas reunido en la sede central del FREJULI del mensaje enviado por el líder de ese movimiento, Juan Domingo Perón, desde su actual residencia en la capital de España.

Mensaje de Juan Domingo Perón

Desde la minúscula cúpula peronista se hizo, repentinamente, a los protagonistas del justicialismo a evitar minuciosamente el lenguaje, mientras el doctor Héctor Cámpora formulaba en esta capital nuevas exhortaciones en tal sentido, a través de los medios de difusión, el propio Juan Domingo Perón, en su mensaje de felicitación al candidato presidencial del Frente, mencionaba a detener violencia y retores pasionales para dar a la reconstrucción nacional.

El texto completo del mensaje es el siguiente:

"El pueblo argentino ha enfrentado a su destino, y de acuerdo con las informaciones recibidas desde la sede del Movimiento Nacional Justicialista veo que lo ha hecho con toda plenitud de conciencia.

"La labor desarrollada por los compañeros peronistas, merece el mayor de mis elogios y mi profunda satisfacción al comprobar que ante una situación delicada como la presente, han sabido comportarse a la altura de las circunstancias.

"El futuro de la patria debe ser la única meta para todos los ciudadanos del país, enfocando todos nuestros esfuerzos en la urgente reconstrucción nacional y en tratar de avanzar, lo más rápidamente posible, las necesidades de los sectores más humildes.

"No es solamente cuando llegan las elecciones y cuando son necesarias las votaciones, cuando hay que actuar, sino que es todo momento de nuestra vida presente en el ánimo de nuestros gobernantes, un espíritu de comprensión y solidaridad para con los seres que conforman el patrimonio de nuestra nacionalidad.

"Los integrantes del Frente Justicialista de Liberación, están plenamente identificados con el espíritu cristiano de nuestra doctrina justicialista, en la cual los derechos humanos tienen especial predominio por encima de los intereses y de las pasiones personales.

"El ser humano, considerado como ente individual, por la sola expresión de su voluntad como raza, tiene expresado en la dignidad de su propio existir, toda la potencialidad del espíritu divino demostrado en su forma maestra. No podemos entonces, los doctores que fuéramos nosotros, poseer a los hombres, por muy poderosos que fuéramos, el privilegio de la fuerza irracional, convertirnos en amos omnipotentes de las demás creaciones humanas.

"Por ello, es que quiero dirigirme en esta ocasión, a electores y a elegidos, a par-

tidos y a los adversarios, con la finalidad de convocarlos a todos para la realización de una labor conjunta, constructiva y solidaria, cuyo resultado será satisfactorio y beneficioso para todos por igual en la medida que nosotros actuemos con grandeza y humanidad.

"Del pasado, solamente debemos tomar la experiencia que nos duramente se ha instruido en nuestros espíritus. Y para el futuro, contemos con la esperanza de progreso y felicidad que podamos garantizar con las obras fructíferas que realizemos en este presente.

"Todos los argentinos por igual, tenemos una tarea común que cumplir y debemos llevarla a cabo con verdadero espíritu patriótico, para no tener que avergonzarnos en el futuro ante nuestros descendientes.

"Los adversarios políticos del presente, deben convertirse en los mentores y realizadores del porvenir patrio. Tenemos una causa común y esta causa se llama... la patria.

"Y en esta alborada de liberación, para mí abrazo cordial para todos los argentinos y mi agradecimiento a quienes, pese a todas las dificultades existentes, supieron mantenerse unidos y leales al ideal que ha impulsado toda mi vida."

Reunión del general Betti con dos delegados del doctor Cámpora

En la tarde de ayer, los doctores Benito Llambí y Eduardo Paz concurren en nombre del Frente Justicialista de Liberación a la sede del Comando en Jefe del Ejército para reclamar por la lealtad del escuadrón.

Una gestión similar había sido realizada por ambos políticos en el mismo edificio, en la madrugada del lunes, al tornarse la expectativa pública y la industria del comando peronista por dicha demora.

Al hacerse presentes por segunda vez, Llambí y Paz solicitaron una audiencia con el jefe del Estado Mayor General del Ejército y comandante electoral, general de división Alcides López Astarrea.

Fueron recibidos, en cambio, por el jefe V (Política), general de brigada Luis A. Betti, acompañado por sus colaboradores más inmediatos.

Los delegados del Frente plantearon su inquietud por el tema del escrutinio y llevaron las cifras compiladas en la sede central del FREJULI, para contrastarlas con la evaluación militar.

El general Betti expuso los motivos de la demora, que se dieron a conocer oficialmente, expresando que en modo alguno se debía a ninguna intención de obstaculizar el cumplimiento de los resultados del escrutinio general, sino que se trataba de un problema de índole meramente administrativa que consistía en el ámbito militar, en la necesidad de una apreciación completa del escrutinio provisorio, restando solo algunas mesas.

En esta última gestión el Frente Justicialista habría obtenido el 49,07 por ciento de los votos para la elección presidencial y una proporción que oscilaba entre seis y siete por ciento de la mayoría de las provincias.

En fuentes militares trascendió que al bien los doctores Llambí y Paz eran portadores de resultados distintos, más favorables al FREJULI, aceptaron las explicaciones del general Betti, como así también los resultados mencionados en dicho ámbito.

Lo cierto es que a pesar de no haber obtenido el 51 por ciento requerido para imponerse en la primera elección, no habrá segunda vuelta para presidente y vice porque el radicalismo resolvió retirar su fórmula en vista de ello, por haber obtenido por el binomio Cámpora-Solano Lima, y la distancia que los separa de dicho caudal.

Por lo tanto, el doctor Cámpora es a partir de ahora Presidente electo de la República Argentina.

En la sede del FREJULI, por otra parte, el secretario de Prensa de esa alianza, señor Miguel Bonasso, informó a los periodistas que de acuerdo a los cómputos recogidos en dicha sede, el Frente obtuvo 12.697.442 sufragios sobre un total de votantes de 12.697.442; es decir que según estos guarismos la fórmula justicialista logró el 52,5 por ciento de los votos válidos emitidos.

El señor Bonasso informó además que en la tarde de ayer, el jefe radical, doctor Ricardo Balbín, se comprometió con el doctor Cámpora para felicitarlo por la elección realizada.

En su conversación con Balbín, el candidato electo agradeció profundamente el gesto del doctor Balbín, presidente que "la historia tiene por destino la reconstrucción nacional, ya que no se trata de un triunfo personal, sino de la unidad de la Nación. Por lo cual seguimos trabajando juntos".

Foco después, el propio doctor Cámpora anunció que Juan Domingo Perón llegará en pocos días al país "para festejar este triunfo con nosotros".

No especificó la fecha ni la forma en que dicho viaje se produciría.

Al día siguiente a la sede del FREJULI a todo esto, se había concentrado una nutrida cantidad de entusiastas que portaban cartelones y bombos para festejar la victoria peronista.

En virtud de las prohibiciones del estado de sitio, se había dispuesto un amplio dispositivo policial apoyado por carros de asfalto, patafueras y motociclistas.

El doctor Cámpora apareció entonces en uno de los balcones del segundo piso manifestando a través de un megáfono que "este es el gran triunfo de Perón; quiero pediros entonces que os retiréis pacíficamente a sus hogares". Agregó que pocos minutos antes se había ocurrido un telefonazo con el líder justicialista, reiterando que "el general llegará en pocos días al país para festejar el triunfo con nosotros".

En la sede radical, por otra parte, era visible el clima de nerviosismo por la demora y discrepancia que se caracterizaba a través de manifestaciones y actitudes juveniles.

Bien la decisión política de retirar la fórmula radical, dicha tesis adoptada ayer por la cúpula justicialista, el tema será oficialmente definido en una importante reunión de la mesa directiva del Comité Nacional de la Comisión de Acción Política que se iniciará a las 17 de hoy.

Cómputos oficiales faltando 950 mesas sobre un total de 55.452

CÁMPORA-SOLANO LIMA (Frente Justicialista de Liberación)	5.982.100	(49 %)
BALBÍN-GAMONDO (Unión Cívica Radical)	2.584.257	(21,5 %)
MANRIQUE-MARTINEZ RAYMONDA (Alianza P. Federalista)	1.797.139	(14,7 %)
ALLENDE-SUELDO (Alianza Popular Revolucionaria)	869.975	(7,13 %)
MARTINEZ-BRAVO (Alianza Republicana Federal)	332.557	(2,72 %)
CHAMIZO-ONDARTS (Nueva Fuerza)	255.741	(2,09 %)
GHOLDI-BALESTRA (Socialista-Democrático)	112.273	(0,92 %)
CORAL-SCIAPPONE (Socialista de los Trabajadores)	76.555	(0,62 %)
RAMOS-SILVETTI (Frente de Izquierda Popular)	61.747	(0,50 %)

EN BLANCO: 124.978; ANULADOS: 43.551; RECURRIDOS: 34.386.
Total de votantes: 12.275.259.

ban muy próximos a la exégesis del filme prohibido de Bernardo Bertolucci.

En realidad, todos los viejos y nuevos tabúes eran sometidos ahora a una despiadada crítica. Y esta crítica —que en *Satiricón* llegaba con la inteligente complicidad del humor— muchas veces derivaba de un paradigma que se suponía infalible: el análisis ideológico. Por entonces, dos periodistas del staff de *Satiricón*, Carlos Ulanovsky y Sylvina Walger, indagaban en el libro *TV Guía negra* acerca del mundo de la televisión. Lo hacían desde la metodología más citada en aquellos años: la sospecha ideológica. “La TV no solamente es un negocio, y un lucrativo negocio, sino que además es un poderoso aparato ideológico destinado a no permitir la menor fisura dentro del conjunto de normas y valores que rigen el orden social capitalista. Desde este punto de vista, la TV funciona como un hábil mantenedor del statu quo, que refuerza lo establecido mediante una programación mediocre cuya propuesta vital supone modelos de conducta que se erigen como los únicos aceptables y, por lo tanto, posibles.”

La aurora del '73 tenía un peligroso reverso, un fondo negro que, retrospectivamente, hoy se puede ver en términos dramáticos. La espiral de violencia empañaba la vida cultural de diversos modos, a la vez que derramaba adrenalina sobre los actores culturales. Se estaba generando un doble efecto de excitación y temor entre los jóvenes. En mayo de ese año, bombas incendiarias destruyeron la sala del Teatro Argentino, donde se estaba representando *Jesucristo Superstar*. La ópera-rock venía recibiendo amenazas desde su primer día de ensayo y era considerada por ciertos grupos ultramontanos como parte de un oscuro movimiento anticristiano. También en el '73 un grupo comando quemó 25 mil ejemplares del libro *El marxismo*, de Henri Lefebvre, editado por Eudeba, y fue secuestrado por orden judicial el filme *El último tango en París*, de Bernardo Bertolucci. Los mensajes eran claros, aunque los medios turbios.

De ahí en más, violencia y censura corrieron parejas. Mientras el Ministerio de Defensa se opuso a la exhibición de *La Patagonia rebelde*, de Héctor Olivera, y Miguel Tato era designado interventor en el Ente de Calificación Cinematográfica, la Triple A empujaba al exilio a algunos de los jóvenes más

talentosos de los '60: Norman Briski, Héctor Alterio, Nacha Guevara... La lista se fue incrementado entre el '74 y el '76. En un clima de intimidación y violencia, el cruce entre política y cultura resultaba cada vez más conflictivo.

En las letras del rock nacional, con su ética de la no violencia, la intemperancia del tiempo político irrumpía como tema preocupante (*Violencia en el parque* de Aquelarre; *Muerte en la catedral* de Litto Nebbia). Ya nadie pensaba en las provocaciones del Di Tella. La Argentina pop había quedado atrás.

Dilemas de la contracultura

Como en la década anterior, la contracultura creció reñida con casi todo: con los gobiernos, con los medios, con la vida universitaria, con los militantes políticos. Sin embargo, los códigos del rock —situados en el corazón mismo de la contracultura— cobraron mayor fuerza y presencia después de la epifanía de los '60. La “música joven” argentina ya no era un sarpuellido adolescente; ya no necesitaba tomar distancia de otras manifestaciones del ser joven, porque nadie podía confundir la música *progresiva* con la “complaciente”, como se empezó a denominar, desde el campo del *underground*, todo aquello que estaba o parecía estar manipulado por el mercado.

No obstante esta relación siempre tensa con el consumismo, la contracultura creció no sólo por la consolidación de una identidad y un tipo de relación particular con su público (directa, artesanal, de boca en boca, ritualista), sino también porque logró desplegar una determinada estrategia frente a las industrias culturales. Después de la etapa embrionaria de los '60, hubo más revistas, más libros y folletos, más afiches en la calle y, sobre todo, más discos. La cultura material de los jóvenes díscolos se volvió más voluminosa, más variada, más sólida.

De las guitarras eléctricas y los cancioneros para principiantes (con los infaltables acordes o tonos para guitarra sobre los versos) a ediciones limitadas de poesía *under*, la contracultura fue expandiéndose a partir de una red que, sin salir de cierta marginalidad, creció notablemente en los ámbitos urbanos. Se multiplicaron los eventos del *under*, desde los primeros festivales (B.A. Rock, Pinap, etc.) hasta las funciones de trasnoche

del cine rockero (la proyección de *Woodstock* en un cine porteño se ritualizó como cita de honor durante años). Si bien la masividad del movimiento sólo se consolidaría en tiempos de la dictadura militar (60 mil personas en un recital en la Rural en 1980), ya entre fines de los '60 y comienzos de los '70 el recital y otras formas de participación fueron reconocidos en la trama urbana como señales emblemáticas de una contracultura que se recreaba permanentemente.

También la prensa cumplió su papel. Las revistas de la cultura joven, de la pionera *Pelo* a las nuevas *Mordisco* y ya en 1976 *Expreso Imaginario*, traducían la información del rock mundial —básicamente anglosajón— y la combinaban con notas locales, a la vez que introducían otros temas en la agenda joven. Estos medios ya no eran meros *fanzines* para adolescentes frenéticos: aspiraban a comunicar una amplia gama de temas, todos ellos articulados en torno a un concepto de contracultura o cultura alternativa.

¿Cómo se leía la cultura desde el rock? Así como Spinetta rescataba la obra de Artaud en un disco célebre, la prensa alternativa hacía otro tanto con los dibujos de Escher y Topor, el jazz de John Coltrane y Miles Davis, el cine de Bertolucci y Godard, la literatura de Alfred Jarry... y la ciencia ficción, relanzada en todo el mundo con *2001. Odisea del espacio*, el filme de Stanley Kubrick de 1971. En sincronía, las ediciones de Minotauro de los principales autores del género (Bradbury, Sturgeon, Dick) alimentaban la cultura literaria de miles de jóvenes y adolescentes que encontraban en esos textos ciertos elementos afines a la iconografía del rock *sinfónico* y *progresivo*.

Liberación y sonido

El almacenamiento de los nuevos sonidos fue la clave de aquella cultura de los márgenes: el sonido era, al fin y al cabo, más importante que la palabra escrita, ya que la oralidad se impuso sobre la escritura. A comienzos de los '70 se empezó a grabar con mayor frecuencia aquello que se consideraba auténtico rock (paradójicamente, en un momento de crisis mundial del petróleo y sus derivados). Desde 1972, conjuntos como Aquelarre y Pescado Rabioso (formados con los ex integrantes

de Almendra) desarrollaron una versión rioplatense del rock progresivo. Sui Generis, dúo acústico de impronta folk e impacto masivo, supo volcar en sus canciones escritas por Charly García los temores y las expectativas de los adolescentes, y su breve vida (1972-1975) cobraría retrospectivamente el significado de una triste despedida.

Uno de los músicos más creativos del período, Litto Nebbia, atravesó una etapa de exploración en el folclore argentino y latinoamericano, sin desdeñar la influencia del jazz y del tango moderno. En ese sentido, su disco *Melopea* (1974) cruzó con originalidad las principales cuestiones del momento musical. Más tarde surgirían diversos proyectos, algunos de una factura técnico-instrumental de gran calidad: Alas, Crucis, Alma y Vidá... La música progresiva argentina se hizo más musical y comenzó a convocar a músicos que, en muchos casos, habían pasado por el conservatorio y la educación formal. Si los pioneros habían sido, en líneas generales, artistas intuitivos capaces de descubrir la música a medida que la realizaban, un pianista y compositor como Charly García provenía de las clases particulares de piano y llegaba al rock después de una iniciación clásica.

En un contexto musical fuertemente influenciado por la política y la cultura latinoamericanas, en el que la música de Los Jaivas (radicados en la localidad de Zárate, después del golpe de Pinochet) y las canciones de Violeta Parra eran tan populares como los brasileños Elis Regina, Vinicius de Moraes y Toquinho, la música *progresiva* argentina reformuló su identidad. Tal vez el primer proyecto de fusionar el rock con la música latinoamericana haya sido el de Arco Iris y su líder Gustavo Santaolalla. Fue entonces que una parte del rock *progresivo* reconoció en el horizonte cultural de Latinoamérica una posibilidad antes negada o de difícil realización: el postergado encuentro entre una cultura joven atenta al mundo y un "destino continental" apuntalado por el discurso de la liberación nacional y la lucha contra el imperialismo.

Liberación era la palabra clave. ¿Acaso no se llamaba Cine de Liberación el grupo de realizadores más transgresores del momento? Liberación suponía no sólo la emancipación económica y la resistencia política, sino también la utopía del mundo artístico y musical. La lucha de muchos rockeros —y de músicos de otros géneros— contra el *sistema* se daba en varios



Charly García, Nito Mestre, Juan Rodríguez, integrantes de Sui Generis junto con otras personas, 1974.

frentes. El discurso de una música independiente se dirigía contra las instituciones de la producción cultural: sociedad autoral, empresas discográficas, medios (principalmente los audiovisuales) que sólo difundían “música comercial”. Así se fue consolidando una moral de la contracultura: lo auténtico, lo verdadero, no pasaba por los medios masivos de comunicación. Lo auténtico era, por definición, alternativo. Quienes entraban en el *sistema*, “transaban”, acordaban una negociación siempre sospechosa. El pecado fáustico de la ideología del rock nacional era aceptar las reglas del mercado. No fue posible, sin embargo, resolver algunas contradicciones, como el hecho de que los principales discos de la época fueran editados en los dos o tres grandes sellos discográficos, sin que se pudiera lograr una producción independiente sólida y coherente.

La vieja tensión entre un arte comprometido y un arte exqui-

sito también llegaría, finalmente, al campo del rock y la contracultura. Las declaraciones de Litto Nebbia a la revista *Mor-discos*, en 1974, presentaban con claridad los ejes de la discusión político-cultural de aquel tiempo. Nebbia no sólo defendía una música popular con *mensaje* (otra palabrita clave), sino que planteaba la necesidad de una revolución más profunda y a la vez cotidiana; nuevas reglas de juego entre músico y sociedad. “Si bien por un lado se ha elevado el nivel de cualquier grupo que aparece (un conjunto de reciente formación suena mucho mejor que años atrás), hay artistas que ofrecen una obra que podríamos llamar liberadora, porque además de los esfuerzos por dar artísticamente lo mejor que pueden a su público, tratan de terminar con los roles esquemáticos que son músico-ídolo vs. público-tonto. También están los que ofrecen un producto exclusivamente estetizante. Esta conducta no me parece que sirva a las nuevas generaciones que mucho más que las anteriores sufren la soledad inexorable que el mundo les presenta.”

No obstante las claras señales de acercamiento entre el deber político y el deber estético, los rituales de la contracultura y la praxis política siguieron sus respectivos caminos. La música que mayoritariamente escuchaban los centauros en rebeldía seguía viniendo de Inglaterra y los Estados Unidos. Aunque Spinetta apelara a un bandoneón para algún disco de Invisible o Santaolalla pensara en el pasado incaico y en la rítmica del Noroeste argentino, tanto el público como la crítica del rock llenaban sus oídos con rock sinfónico y otras vanguardias juveniles provenientes del eje cultural anglosajón.

Mal visto por casi todos, el rock nacional y su marco de referencia, sólo ganarían el respecto del pensamiento progresista mucho más tarde. Finalmente, cuando a partir de 1983 se empezó a trabajar en el triste inventario de los “años de plomo”, el rock nacional fue percibido con otros ojos, con otros oídos. Su redención social llegó en un momento de inflexión dramático, aún no del todo comprendido.

BIBLIOGRAFÍA

Ábalos, Ezequiel, *Historias del rock de acá. Primera generación*, Buenos Aires, Editorial AC, 1996.

Aguilar, Gonzalo, "Televisión y vida privada", en Devoto, Fernando, y Madero, Marta, *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo 3. La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*, Buenos Aires, Taurus, 1999.

Avellaneda, Andrés, *Censura, autoritarismo y cultura. Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, CEAL, 1986.

Caron, Jean-Claude; Fabre, Daniel, y otros, *Historia de los jóvenes. II. La edad contemporánea*, Madrid, Taurus, 1996.

Castrillón, Ernesto, "Hippies a la criolla. Historia de la Cofradía de la Flor Solar", *Todo es Historia*, en Buenos Aires, mayo de 1998.

Ciria, Alberto, *Treinta años de política y cultura. Recuerdos y ensayos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1990.

Couselo, Jorge M., y otros, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, CEAL, 1984.

Criado, Enrique Martín, *Producir la juventud*, Madrid, Istmo, 1998.

Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1968.

España, Claudio, y Manetti, Ricardo, "El cine argentino, una estética comunicacional: de la fractura a la síntesis", en Burucúa, José E., *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

Fernández Bitar, Marcelo, *Historia del rock en la Argentina*, Buenos Aires, Distal, 1993.

Frith, Simon, *Sociología del rock*, Madrid, Júcar, 1978.

Gibaja, Regina E., *El público de arte*, Buenos Aires, Eudeba-Instituto Di Tella, 1964.

Giberti, Eva, con Escardó, V.; Galende, L., e Invernizzi, H.: *Hijos del rock*, Buenos Aires, Losada, 1996.

Giunta, Andrea, "Las batallas de la vanguardia entre el peronismo y el desarrollismo", en Burucúa, José E., *op. cit.*

Goldar, Ernesto, *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del 50*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1980.

Grieco y Bavio, Alfredo, *Cómo fueron los '60*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1994.

Grinberg, Miguel, *La música progresiva argentina. Cómo vino la mano*, Buenos Aires, Convergencia, 1977.

King, John, *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglianone, 1985.

Kostelanetz, Richard, *USA: ¿una revolución cultural?*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1972.

Kreimer, Juan Carlos, *Beatles & Co*, Buenos Aires, Galerna, 1968.

———, *¡¡Agarrate!!! Testimonio de la música joven en la Argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970.

Longoni, Ana, y Mestman, Mariano, *Del Di Tella a Tucumán arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000.

Margulis, Mario (ed.), *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*, Buenos Aires, Biblos, 1996.

Marzullo, Osvaldo, y Muñoz, Pancho, *El rock en la Argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1986.

Másotta, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Paidós, 1970.

Muraro, Heriberto, *El poder de los medios de comunicación de masas*, CEAL, Buenos Aires, 1971.

Nebbia, Litto, *10 años después*, Buenos Aires, Ediciones del Pájaro y el Cañón, 1979.

Roszak, Theodore, *El nacimiento de una contracultura*, Barcelona, Kairós, 1970.

Sagastizábal, Leandro, "Eudeba, la lejanía del pasado reciente", en *Todo es Historia*, Buenos Aires, octubre de 1990.

Satas, Hugo R., "Los jóvenes en la historia del siglo XX", en Fingueret, Manuela, *Jóvenes en los '90. La imaginación lejos del poder*, Buenos Aires, Almagesto, 1993.

Schoo, Ernesto, "La nueva canción de los argentinos", en *Primera Plana*, Buenos Aires, 18/6/1968.

Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.

Spinetto, Horacio, "Buenos Aires era un happening", en *Todo es Historia*, Buenos Aires, octubre de 1990.

Steimberg, Oscar, *Leyendo historietas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977.

Terán, Oscar, *Nuestros años sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.

Troncoso, Oscar, *Buenos Aires se divierte. La historia popular*, Buenos Aires, CEAL, 1971.

VV. AA., "Los '60. La cultura de la revolución", en *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 27/7/1986.

Walger, Sylvina, y Ulanovsky, Carlos, *TV Guía negra*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974.

Yonnet, Paul, *Juegos, modas y masas*, Barcelona, Gedisa, 1988.

VIII

PROTESTA, REBELIÓN Y MOVILIZACIÓN: DE LA RESISTENCIA A LA LUCHA ARMADA, 1955-1973

por MÓNICA B. GORDILLO