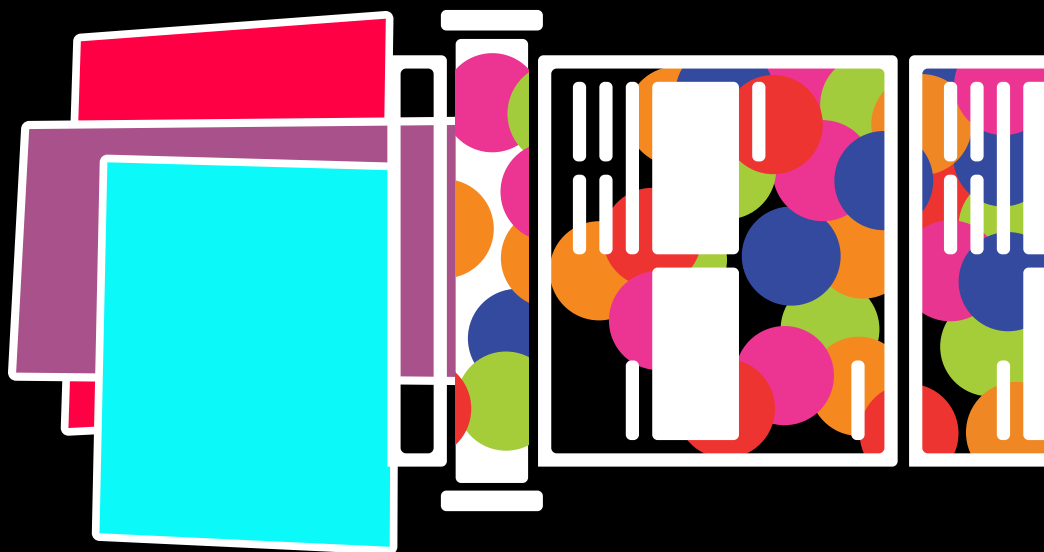


REVISTAS, ARCHIVO Y EXPOSICIÓN

PUBLICACIONES PERIÓDICAS ARGENTINAS
DEL SIGLO XX

Verónica Delgado y Geraldine Rogers (coordinadoras)



REVISTAS, ARCHIVO Y EXPOSICIÓN

PUBLICACIONES PERIÓDICAS ARGENTINAS
DEL SIGLO XX

Verónica Delgado y Geraldine Rogers (coordinadoras)

Esta publicación ha sido sometida a evaluación interna y externa organizada por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata

Edición: Libros de la FaHCE

Diseño: D.C.V. Federico Banzato

Tapa: D.C. V. Leandra Larosa

Editora por Prosecretaria de Gestión Editorial y Difusión

Natalia Corbellini

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723

©2019 Universidad Nacional de La Plata

ISBN 978-950-34-1805-5

Colección Colectivo Crítico, 5

Cita sugerida: Delgado, V. y Rogers, G., (Coords.). (2019). *Revistas, archivo y exposición: Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Colectivo Crítico ; 5). Recuperado de <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/148>



Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución-No comercial-Compartir igual)

Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Decana

Prof. Ana Julia Ramírez

Vicedecano

Dr. Mauricio Chama

Secretario de Asuntos Académicos

Prof. Hernán Sorgentini

Secretario de Posgrado

Dr. Fabio Espósito

Secretaria de Investigación

Dra. Laura Rovelli

Secretario de Extensión Universitaria

Dr. Jerónimo Pinedo

Prosecretario de Gestión Editorial y Difusión

Dr. Guillermo Banzato

Índice

<u>Introducción.....</u>	<u>7</u>
<u>Las publicaciones periódicas como dispositivos de exposición</u> <u><i>Geraldine Rogers</i>.....</u>	<u>11</u>
<u>Lecturas de lo nuevo en <i>Fiesta</i> (1927-1928),</u> <u>revista de jóvenes distinguidos y afrancesados</u> <u><i>Margarita Merbilhaá</i></u>	<u>29</u>
<u>¿Cómo se hace un libro de cuentos? Literatura y prácticas</u> <u>editoriales en <i>La Vida Literaria</i></u> <u><i>Verónica Delgado</i>.....</u>	<u>49</u>
<u>Museo de un género en declive: la revista</u> <u><i>Poesía</i> de Pedro Juan Vignale (1933)</u> <u><i>María de los Ángeles Mascioto</i></u>	<u>73</u>
<u><i>Los Anales de Buenos Aires</i> y su director, Jorge Luis Borges</u> <u><i>Annick Louis</i>.....</u>	<u>93</u>
<u>La revista <i>Cabalgata</i> (1946-1948) y el “mundo editorial”</u> <u><i>Federico Gerhardt</i>.....</u>	<u>119</u>
<u>La revista <i>Ciclo</i>: entre la declinación del manifiesto</u> <u>y el deseo de una nueva crítica</u> <u><i>Verónica Stedile Luna</i></u>	<u>145</u>

<u>La invención del lector alegre: antes del <i>boom</i>, <i>El Grillo de Papel</i> (1959-60) <i>Guido Herzovich</i>.....</u>	<u>171</u>
<u>Vanguardia sesentista y consumo cultural: <i>Primera Plana</i>, entre Berni y el <i>boom</i> <i>Silvia Dolinko</i></u>	<u>197</u>
<u><i>Lezama</i> (2004-2005). Reconfiguración de las discusiones sobre política y cultura <i>Diego Poggiese</i>.....</u>	<u>217</u>
<u>Recursos para la investigación. Repositorios digitales: La democratización del acceso a las publicaciones periódicas en <i>Ahira</i> y <i>AméricaLEE</i></u>	
<u> Introducción</u>	
<u> <i>María de los Ángeles Mascioto, Verónica Stedile Luna</i></u>	<u>247</u>
<u> <i>AméricaLEE</i></u>	
<u> <i>Karina Jannello</i>.....</u>	<u>253</u>
<u> <i>AhiRa</i></u>	
<u> <i>Soledad Quereilhac</i>.....</u>	<u>257</u>
<u> Entrevista</u>	<u>265</u>
<u>Los autores</u>	<u>281</u>

Vanguardia sesentista y consumo cultural: *Primera Plana*, entre Berni y el *boom*

Silvia Dolinko

A lo largo de los años sesenta, las estrategias de difusión cultural apuntaron a un público ampliado más allá de las élites tradicionales, basándose en una nueva red de medios masivos: por una parte, la televisión actuó como gran amplificador de pautas de consumo cultural; por otra parte, las publicaciones de interés general –*Confirmado*, *Análisis*, *Atlántida* y, muy especialmente, *Primera Plana*– tuvieron en este proceso un rol fundamental.

En esa década en que se produjo un incremento de los semanarios de información de fuerte poder de intervención pública, *Primera Plana* –que apareció de forma ininterrumpida entre noviembre de 1962 y agosto de 1969– fue la publicación paradigmática de la época. Silvia Sigal (2002, p. 73) vincula el inicio de los *sixties* y su “ola modernizadora del campo cultural” al año de inicio de la revista; por su parte, Adolfo Prieto (1983, p. 892) la caracterizó como “la publicación periódica que siguió más de cerca el proceso cultural de la época, y que contribuyó a orientarlo, proveerlo de un lenguaje inequívoco y hasta comprometerlo en la configuración de algunas tendencias particulares”. Así, las estrategias de mediación

del semanario sobre las pautas de consumo cultural lo posicionaron como un “marcador de tendencias” para la clase media intelectualizada, fenómeno estudiado por diversos investigadores desde perspectivas socioculturales y políticas (Alvarado y Rocco-Cuzzi, 1984; Terán, 1991; Mazzei, 1994; Gilman, 2003).

A partir de estas líneas de análisis, el presente capítulo propone una aproximación al tratamiento de *Primera Plana* respecto de las artes visuales en el marco de la eclosión de la amplificación de la imagen de los medios masivos y la cultura gráfica en los años sesenta. Se considera que su selección de nombres y sus estrategias de difusión de imágenes resultaron claves para la configuración de un imaginario artístico modernizador a lo largo de esa década que, a la vez, retroalimentó las demandas y expectativas de la nueva sociedad de consumo. En particular, el trabajo avanzará sobre la construcción de “el caso Berni” desde esta publicación.

***Best sellers* de la cultura**

Primera Plana apuntó, en gran medida, al mismo público que también participaba de la “eclosión” del mercado artístico o de emprendimientos culturales o editoriales, por lo que puede pensarse que esta publicación constituyó uno de los referentes para sostener y visibilizar el auge artístico-cultural del período. Como sostuvo Ángel Rama:

las revistas fueron instrumento capital de la modernización y de la jerarquización de la actividad literaria: sustituyendo las publicaciones especializadas destinadas sólo al restringido público culto [...] establecieron una comunicación con un público mayor. Éste descubrió que en el panorama de las “actualidades” que los semanarios le ofrecían se incluía también a los libros [...] y que incluso la foto de algún escritor podía merecer los honores de una portada. (1984, pp. 56-57)

Así, algunos autores literarios fueron incorporados con las mismas pautas con que se abordó a las figuras políticas, deportivas o del espectáculo: las tapas ocupadas por las imágenes de Julio Cortázar, Jorge Luis Borges o Gabriel García Márquez se sucedieron en ese espacio donde también eran publicados los rostros –fotografiados o dibujados– de Arturo Frondizi, Juan Carlos Onganía, Juan Domingo Perón, Pelé, Blackie, Tato Bores o Palito Ortega, entre tantas otras figuras públicas.

La hipótesis de David Viñas (1984, p. 29) apunta que en esos años “del bum literario y de vacío político [...] si los políticos fueron ‘literalizados’ y los escritores ‘politizados’, el tradicional y fan-goso culto a la personalidad (política) pareció desplazarse hacia el culto de la personalidad (literaria)”. En ese sentido, también algunos artistas plásticos fueron incluidos en ese espacio que construyó el fenómeno de conversión del artista o el intelectual en personalidad destacada en tanto “mercancía nacional” de exportación.

En efecto, así como *Primera Plana* fue una plataforma fundamental en el proceso de conformación del fenómeno del *boom* de la literatura latinoamericana –con su notable incremento de circulación de la narrativa continental a nivel internacional (Catelli, 2010), las ventas masivas y la conformación de un nuevo público– también operó como resonante instancia de consagración de artistas, producciones y acontecimientos del campo de las artes visuales del período, ubicándolos en un espacio de visibilidad notable y que aportó elementos inéditos para una “espectacularización” de la cultura. En las páginas de la publicación se sucedieron notas sobre un espectro amplio dentro de las diversas corrientes de la modernidad de los años sesenta, desde Marta Minujín a Aída Carballo, desde Rogelio Polesello a Edgardo Antonio Vigo.

Sin embargo, hasta la fecha no ha sido abordado en forma detallada este aspecto de la publicación referido a sus selecciones

y discursos en torno al proceso de modernización del campo artístico sesentista y su vinculación con ese momento de auge del mercado de las artes plásticas. Se trató de un aspecto también señalado por otras publicaciones contemporáneas, como es el caso de *Atlántida*, cuando sostenía a inicios de 1966:

60 galerías de arte, 7000 pintores en Buenos Aires y 10000 en el país tratando de trabajar profesionalmente. Estas son las cifras con que asombrados expertos miden el “boom” de las artes plásticas en la Argentina. [...] Este año, continuando un proceso, el arte salió a la calle; desbordó el sector de privilegiados y exquisitos. [...] se anotaba un fenómeno social: una nueva clase media compraba cuadros y en sus más altos niveles estallaba una verdadera competencia: los pintores argentinos se convertían en best sellers. (*Atlántida*, 1966, p. 103)¹

No casualmente, en esta cita se procuraba asociar la eclosión del mercado del arte en Buenos Aires con el contemporáneo fenómeno de la expansión de la industria editorial y el consumo de literatura latinoamericana. En esos momentos, el *boom* era una palabra clave y recurrente, y *Primera Plana* fue una de las principales vías de su amplificación. Pero si bien los escritores fueron las figuras privilegiadas de su puesta en relieve de la producción cultural contemporánea, también algunos artistas –y he aquí el argumento a desarrollar en los siguientes apartados– fueron objeto de atención de esta publicación, en momentos en que el arte y la cultura de masas se estrechaban en forma inédita. La obra de Antonio Berni, en este sentido, resulta un caso significativo.

¹ “El boom del arte. Los pintores son best seller. Millones, clase media y cuadros”.

Cultura visual, cultura de masas

En el arte de los años sesenta abundaron las imágenes vinculadas a la creciente sociedad de consumo. Entre las “bellas artes” y la cultura visual expandida, las referencias icónicas a productos novedosos y su oferta y circulación en una extendida sociedad de masas involucraban una lectura sobre las retóricas de la publicidad y su construcción de un imaginario sobre la contemporaneidad. Entre esas imágenes masivas tomadas como insumos iconográficos por parte de los artistas, también se incluyeron cantidad de referencias a *celebrities* de la industria cultural: más allá del reconocido caso del uso de imágenes de Marilyn Monroe o Elvis Presley en las obras de Andy Warhol, cantidad de efigies de actores, actrices, modelos y músicos consolidaron por entonces la expansión de un imaginario glamoroso y ficcional.

Alimentada y potenciada por medios gráficos y audiovisuales, la circulación de estas imágenes por todo el mundo posibilitaba la construcción de una cultura compartida (Plante y Dolinko, 2014). Los modelos de la tradición plástica alternaban o se imbricaban entonces con nuevos referentes visuales, poniendo en imagen el planteo sostenido por Susan Sontag (1996) cuando señalaba en 1965 el advenimiento de una nueva sensibilidad cultural en la que primaba el desafío a los límites convencionalmente aceptados hasta ese momento, poniéndose en juego una ruptura de los límites entre “arte” y “no-arte”, una falta de distinción entre forma y contenido, lo frívolo y lo serio, la “alta” y “baja” cultura.

En aquellos tiempos, artistas argentinos como Jorge de la Vega o Antonio Berni incorporaban a sus obras materiales procedentes de la sociedad de consumo masivo: fichas de plástico o figuritas en la obra del primero; manteles de plástico que simulaban encajes refinados o piezas de mecano en la serie dedicada al personaje de Ramona Montiel en el caso del segundo. Berni también recurría

logotipos altamente connotados, como la marca visual de la Pepsi Cola en *Ramona espera* (Plante, 2013).

Asimismo, Berni utilizó clichés de diversos anuncios comerciales de la época en los xilocollages sobre Ramona (Dolinko, 2012). En esta serie, sobre la que resulta interesante detenerse particularmente, las imágenes procedentes de los medios masivos eran insumos para conformar el entorno del personaje. Por ejemplo, en *Ramona y el viejo*, se recorta contra el ángulo superior derecho un cuadrado –a modo de ventana– con un conjunto de palabras e imágenes procedentes de la publicidad. Como también incluyera en la contemporánea *Ramona obrera*, y retomaría en *Ramona en la calle*, estos registros publicitarios se inscriben como referencias al mundo real o, más precisamente, al mundo del consumo. Allí se encuentra el logotipo de Medias París con la silueta de la Torre Eiffel, producto de la industria nacional cuya publicidad se incluía por entonces en revistas de consumo masivo como *El Gráfico* o *Billiken*. También se incluye la imagen de una afeitadora junto al anuncio de “La cabalgata de los 100.000 pesos”, en referencia al programa radial auspiciado por la marca Gillette; arriba, el cartel de Panagra, correspondiente a la aerolínea de capitales estadounidenses y peruanos también conocida como Pan-American Grace Airways, que operaba por aquellos años numerosas rutas de la costa oeste de América del Sur, conectando también Argentina con Estados Unidos.

Estas referencias publicitarias están presentes en el xilocollage a partir de la presencia de clichés de impresión industrial en el taco xilográfico. Con ellos, Berni establecía un vínculo entre grabado artístico y gráfica reproductiva, apropiándose de un recurso de la reproducción masiva de imágenes para incluirlo en una obra de “alta cultura”. La evidencia del carácter de imagen prefabricada de esos clichés procedentes del mundo de la impresión comercial,

reconvertidos en la estampa, aparece entonces como un rasgo inédito en esta serie. La publicidad de objetos de la contemporánea sociedad de consumo, empleada por Berni como un nuevo insumo para su obra gráfica, forma parte del entorno del personaje de la prostituta, de ese cuerpo ofrecido o entregado, también, como objeto de consumo.

Pero no fueron sólo los registros de los objetos de consumo los que se ponían en juego en las obras de los artistas por entonces. En muchas ocasiones incluyeron en sus obras referencias o fotografías de cantantes y modelos extraídos de los medios masivos de alto impacto contemporáneos. Así, la presencia de efigies de estrellas del cine, del mundo de la moda o de la música popular venía a reafirmar la relación entre sociedad de consumo y construcción de un *star system* en el que, paulatinamente, los propios artistas también devinieron objeto de reconocimiento y celebración. En este proceso, *Primera Plana* actuó como espacio clave para la construcción, consolidación y amplificación de su lugar simbólico y visual en tanto figuras que eran objeto de reconocimiento cultural.

Tapas para las vanguardias

Es probable que una de las tapas más conocidas y de mayor impacto de *Primera Plana* –por lo menos, en lo que a la historia del arte se refiere–, sea la correspondiente a la edición del 13 de mayo de 1969, donde se presentaba la efectista imagen de una corona fúnebre sobre un caballete chorreado de pintura para tematizar, a través de impacto visual, la ruptura de muchos de los artistas argentinos de vanguardia respecto de las formas tradicionales de la plástica. Frente a las contemporáneas corrientes conceptuales y de desmaterialización (Longoni y Mestman, 2000), en *Primera Plana* se proclamaba la “muerte de la pintura” y en sus páginas interiores se planteaba que “la temporada plástica de 1969 es como

una viuda que no se acostumbra a la pérdida de la persona amada. Almacena los fetiches del muerto, los exhibe, los recompone, trata de contagiarles su aliento para que resuciten. Quizá el lente con que los mira sea falso, y en vez de funerales se haya producido un nacimiento”.² En esa misma nota, Jorge Romero Brest, director del Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT) planteaba su predicción para “el arte del futuro”, el cual, según ese crítico y gestor cultural, se podría orientar hacia la “artesanía tecnológica”, los “artículos de consumo” o la impredecibilidad de los poetas. Desde aquel momento, pero en particular desde las lecturas de la renovada historiografía del arte desde los años noventa, esta tapa ha funcionado como imagen recurrente respecto de ese momento de crisis y redefinición del arte argentino, considerando cómo *Primera Plana* puso en imagen las tensiones y conflictos de la producción artística de fines de los sesenta.

Fueron varias las tapas de *Primera Plana* dedicadas a las artes visuales en la Argentina. En ellas se privilegió la línea “vanguardista” o experimental contemporánea, considerando las corrientes de cuestionamiento de los formatos artísticos convencionales y los lineamientos en pos de la “desmaterialización del arte”, como el caso de los happenings, o el auge del pop vinculado al centro de arte ditelliano. En este sentido, una de las más significativas y explícitas fue la portada del número 191, del 23 de agosto de 1966, donde un grupo de artistas “del Di Tella” posaba junto a las grandes letras de la palabra “pop”: *Primera Plana* ofrecía a sus lectores una selección de “unos esplendorosos artistas irradiando juventud, glamour y creatividad. Como estrellas de cine, posaban irreverentes sobre una colorida inscripción de tres letras: POP [...] La

² “Muerte y transfiguración de la pintura”, *Primera Plana*, nro. 333, 13 de mayo de 1969, p. 73.

portada jugaba con otro significado de esa misma palabra: el de irrumpir, de saltar a la visibilidad, aparecer de repente en sonora onomatopeya” (Herrera, 2010, p. 5).

Dentro de estos espacios asignados a las artes visuales de vanguardia, llama la atención la edición del 23 de junio de 1964 con tapa, editorial y nota de dos páginas dedicadas a Emilio Pettoruti. La tapa dedicada al antiguo referente de la vanguardia plástica de los años veinte –quien vivía desde hacía tiempo en París– estaba ocupada por su autorretrato de sesgo cubista que anticipaba el contenido de la nota de Ernesto Schóo en la que repasaba la trayectoria del artista platense. Refiriendo a este *Autorretrato* de 1918, por entonces en la Colección Di Tella y desde 1971 patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes, Patricia Artundo (2010) lo ha señalado como una de las piezas clave de la producción de Pettoruti, sosteniendo que, si el artista “podía ser pensado en una dimensión internacional, él era también un referente indiscutible en función de una lectura historiográfica de la vanguardia en la Argentina”.

En efecto, en el interior de la revista, la nota de Schóo repasaba la trayectoria del artista platense, haciendo especial énfasis en la muestra de 1924, su relación con Xul Solar, las críticas recibidas, su ubicación vanguardista y de ruptura y, en particular, sus vínculos europeos y su proyección internacional. No casualmente, destacado en la “Carta al lector” que oficiaba de nota editorial, se sostenía que

en 1956, el pintor Emilio Pettoruti ganó el Premio Continental Guggenheim de las Américas –codiciado trofeo internacional– y la Argentina decidió pensar seriamente en este artista, entre otras cosas porque Pettoruti nació en la Argentina. Hasta entonces, lo había pasado por alto entre bromas e insidias, comenzadas en 1924 cuando realizó su primera exposición en Buenos Aires,

y rematadas en 1953, cuando se refugió en París. Sin embargo, Océano Atlántico de por medio, Pettoruti no cesó de prestigiar a su país, de transferirle la gloria mundial que consolidaba con su obra.”³ Según la reseña de Córdova Iturburu suscripta al momento de la asignación de esa distinción internacional, el premio Guggenheim continental se otorgaba “al mejor pintor americano de la actualidad. (Córdova Iturburu, 1956, p. 88)”⁴

Estas fechas y datos remarcados en *Primera Plana* eran por demás significativos, considerando el programa modernizador desarrollista en boga y su proyecto cultural internacionalista (Giunta, 2001): la “salida al mundo”, la “apertura de caminos”, la proyección internacional, el reconocimiento materializado en premios internacionales, eran datos importantes para ese nuevo escenario cultural.

Asimismo, resulta relevante respecto de su toma de distancia frente a las políticas culturales del anterior período peronista, clasificadas por sus adversarios políticos y culturales como un período de “encerramiento suicida” (Romero Brest, 1956, p. 7). La “salida al mundo”, la “apertura de caminos” y la proyección internacional eran datos enfatizados en el nuevo escenario cultural. En este sentido, resulta relevante asociar esta nota de *Primera Plana* con el contemporáneo rol jugado por la Galería Bonino respecto del proceso de internacionalización del arte argentino. Bonino era reconocida como una de las principales galerías de arte de Buenos Aires, un espacio central en el proceso de modernización cultural del período articulador de una red de distribución artístico-comercial que excedió el circuito local, al establecer en los años sesenta sucursales en Río de Janeiro y Nueva York. Según ha sostenido Giunta, ese caso permite “seguir desde un circuito privado, lo que fue también un proyec-

³ “Carta al lector”, *Primera Plana*, nro. 85, 23 de junio de 1964, p. 2.

⁴ Recorte archivo Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Mamba).

to de estado: expandir las fronteras (culturales y económicas) de la Argentina apropiándose, en un sentido invertido, del neo-colonial lema kennediano. Bonino asumió este propósito desde un circuito comercial y se sumó, al mismo tiempo, a un circuito ideológico, político-cultural y de fuertes contenidos simbólicos” (1995, p. 278).

La portada de *Primera Plana* dedicada a Pettoruti fue la primera de la publicación destinada a las artes plásticas; la aparición de la nota anticipó en algunos días la inauguración de la exposición en la Galería Rubbers de quince obras de Pettoruti, correspondientes a su producción de los años 1956-1962.⁵ Sin embargo, la sencilla portada, de diseño más bien convencional para destacar una obra asociada a la vanguardia de principios de siglo, debió haber resultado poco atractiva para un público expectante o acostumbrado –en esos años de celebración de la juventud– a la novedad.

Unos meses más tarde, otra portada de *Primera Plana* también estaría dedicada a un artista del staff de la Galería Rubbers: Antonio Berni. En efecto, es posible vincular la tapa de *Primera Plana* dedicada a Pettoruti con esa otra protagonizada por Berni: por una parte, por la relativa vinculación generacional –para entonces, ambos eran artistas maduros y consagrados–; por otra parte, por la afinidad textual y simbólica de sus respectivos títulos: si en el caso de la nota dedicada al artista platense se titulaba “La pintura argentina sin fronteras”, en la de Berni rezaba “La pintura argentina abre caminos”. La pauta común se sostenía en la puesta en relieve de las aperturas, proyecciones y reconocimientos internacionales para las artes plásticas nacionales.

⁵ *Pettoruti-64. Pinturas 1956-1962*, Galería Rubbers, Buenos Aires, del 14 de julio al 5 de agosto de 1964. El catálogo incluye, entre otros autores, fragmentos de un texto de Joaquín Torres-García sobre Pettoruti, datado en 1940. Sobre el circuito de galerías y el mercado de arte en Buenos Aires en el período, Andrada (2015, pp. 239-250).

Berni en *Primera Plana* como estrategia frente a la muestra en el Di Tella

El 13 de abril de 1965, la colorida portada de *Primera Plana* era ocupada por una imagen de Berni en el fondo de su taller, pincel y lata de pintura en mano e inclinado sobre una construcción de paja, chapas y perillas de madera. La nota de *Primera Plana*, de autoría de Ernesto Schóo, registraba a Berni trabajando sobre su obra actual y a la vez rememorando episodios de su extensa carrera. El cruce de referencias temporales atraviesa la nota que la publicación dedicaba a un artista maduro pero destacado en el campo de la joven vanguardia contemporánea. Berni protagonizaba esa edición del semanario ya desde el connotado espacio de la portada, donde la imagen que registraba su realización de uno de los monstruos de las pesadillas de Ramona Montiel adelantaba la que, dos meses después, sería parte central de su exposición retrospectiva en el Centro de Artes Visuales del Instituto Torcuato Di Tella.

En las páginas internas de la revista, otros retratos fotográficos de Berni acompañan al artículo en el que el artista repasaba distintas circunstancias de su vida y su producción, en un recorrido entre la revisión del pasado y la proyección a futuro. Junto a la reproducción de cuatro pinturas “históricas”, se incluye allí una estampa en la que se observa a una mujer parada en el interior de una habitación, junto a una foto de Carlos Gardel y bajo una lámpara de evocación picassiana, en un entrelazamiento entre “alta cultura” y “cultura popular”. El grabado en cuestión, *Ramona vive su vida*, fue realizado poco tiempo después de que con su conjunto de xilografías sobre su otro célebre personaje, Juanito Laguna, obtuviera en la Bienal de Venecia el máximo galardón de su carrera. Heterodoxo tanto por sus dimensiones como por el trabajo de la xilografía conjugada con collage, presentaba una impactante imagen de Ramona por medio de una resolución técnica novedosa.

Precisamente, en *Primera Plana* se mencionaba que “las fronteras de la pintura, la escultura y el grabado ya no son tan nítidas como lo imaginó la preceptiva clásica; y Berni es, en gran medida, responsable de esa compenetración, de esa ráfaga de libertad que ahora agita a los creadores en todas partes. Su Gran Premio Internacional de Grabado y Dibujo en la Bienal de Venecia de 1962 conmovió a los observadores de arte en todo el mundo”. No era casual, en este sentido, la elección de *Ramona vive su vida* para acompañar la nota, ya que esa obra condensa las búsquedas, logros y particularidades técnicas e iconográficas que el artista activó en su redefinición de la gráfica en esos años (Dolinko, 2017). También el impacto de su grabado se potenciaba por el poderoso aval que conllevaba la mención al premio veneciano. Esta distinción, que resulta hasta el presente una referencia recurrente para dar cuenta de la trascendencia de la obra de Berni, fue en ese momento una plataforma para su reconocimiento en el plano internacional y su reposicionamiento en el campo cultural local (Dolinko, 2012).

Sin embargo, también en la nota de *Primera Plana* se sostenía que “Berni no era un recién llegado a las artes de la estampa. Desde sus años de estudiante había ejercido las técnicas del grabado”; por su parte, el artista recordaba que “fue Max Jacob, en París, quien un día me invitó a acompañarlo a un taller donde iba a ejecutar unas litografías; y entonces me enamoré de ese *métier* y lo practiqué yo también”.⁶ Berni relataba así su encuentro con una disciplina que en tiempos de ese artículo ya le resultaba una fórmula probada, reconocida y exitosa: las imágenes impresas de Juanito Laguna, Ramona Montiel y sus amigos le habían resultado vehículos eficaces para su afirmación profesional y en *Primera Plana* se potenciaba el impacto y éxito de esta producción. Ya dos

⁶ “Berni: cómo desollar la realidad”, *Primera Plana*, 127, 13 de abril de 1965, p. 44.

años antes, en agosto de 1963, en ocasión de su exposición de grabados en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, se había sostenido en *Primera Plana* que “uno de los artistas más originales y profundos que ha producido el país, ha logrado conjugar las más actuales técnicas del *collage* y el *cosismo* con la fidelidad a los principios del realismo social que siempre informaron su obra.”⁷

Efectivamente, la impronta de la figuración realista había dominado desde los años treinta la obra de Berni, y este anclaje continuaba en clave de crítica o de sátira social en la serie de Ramona y sus amigos. Así, por ejemplo, las fuerzas armadas se encuentran presentes a través del coronel y el marino –este último, como una alusión burlesca al almirante Isaac Rojas, a la manera de las caricaturas que Landrú publicaba en *Tía Vicenta*– reafirmando desde esta doble presencia su injerencia cada vez más frecuente en la escena política argentina de los sesenta. Estas alusiones eran de fácil decodificación para el público argentino; en este sentido, en la edición del 10 de septiembre de 1963 de *Primera Plana* se incluía el siguiente comentario en el marco de una nota sobre los grabados de Berni: “*El marino* era, con los rasgos de una especie de cuervo renegrido, bajo inmensa gorra galoneada, una caricatura –no demasiado benévola– del almirante Rojas. Consultado su autor, el laureado Antonio Berni, respondió con sibilina sonrisa: ‘Estoy por hacerle pleito a Rojas por parecerse a mi grabado’.”⁸

Respecto de la presencia de Berni en la edición de 1965 y su relación con la exposición en el Di Tella, se sostiene como hipótesis que, ya desde la asignación de esa espectacular portada, *Primera Plana* operó como espacio de consagración de la muestra, considerándola

⁷ “La historia de una muchacha provinciana”, *Primera Plana*, 6 de agosto de 1963, p. 26.

⁸ “Piezas de meccano y carpetas de plástico”, *Primera Plana*, 10 de setiembre de 1963, p. 28.

varios meses antes de su inauguración como una “espectacular *ren-trée*” del artista. Ya en marzo de 1965 se había publicado una breve nota donde se anticipaba que Berni estaba trabajando para realizar “*Ramona y los monstruos* [que] será la clave de la exposición”.⁹ Así, la estrategia de difusión de la futura muestra en el ITDT fue lanzada desde este connotado espacio de visibilidad local.

La nota editorial de la edición de abril sostenía que “uno de los más conspicuos artistas argentinos, tan poco conocido como apreciado” preparaba los materiales para “esa triunfal exposición”.¹⁰ A modo de acelerada sinopsis de una prolongada vida artística, en el texto editorial se resumía la trayectoria de Berni: se pasaba de su nacimiento en Rosario y su juventud en París al Gran Premio en la Bienal de Venecia de 1962. Allí se leía: “su vida y el proceso mediante el cual ha resurgido de un deliberado silencio de un cuarto de siglo, para ubicarse en la vanguardia de la plástica internacional, hacían de él una impostergable portada de *Primera Plana*”. La asociación de esta nueva y exitosa faceta del artista maduro a la de los jóvenes de la “manzana loca” también resultaba una nota significativa: si juventud y éxito eran las dos claves del momento, Ernesto Schóo sostenía en la nota central que Berni “se sorprende de que alguien se sorprenda de su acercamiento al grupo juvenil de los pops argentinos con quienes colaboró en la exposición *La Muerte* el año último en Lirolay. ‘Me siento identificado con esa gente; es la que está dando el tono’. Tal vez porque desde 1960 el nombre de Berni ha resucitado en el cuadro de honor de la plástica nacional, y se lo menciona con el respetuoso fervor que se le retaceó en el cuarto de siglo anterior; y un resucitado –aunque no haya muerto nunca– es joven otra vez”.¹¹

⁹ “Monstruos”, *Primera Plana*, 121, 2 de marzo de 1965, p. 27.

¹⁰ El Director, “Carta al lector”, *Primera Plana*, 127, 13 de abril de 1965, p. 1.

¹¹ “Berni: cómo desollar la realidad”, *op. cit.*

Esta nota de *Primera Plana* servía entonces de plataforma y otorgaba visibilidad a una muestra “triumfal” que aún no se había montado, un proyecto todavía en marcha que aún se estaba estructurando: al anticiparla, creaba una expectativa que alimentaba el futuro éxito de la retrospectiva del Berni “rejuvenecido”. Así como las páginas del semanario incentivaban la conformación de la imagen del escritor exitoso impulsado por el “boom”, el lanzamiento en la portada de una de las construcciones luego conocidas como los “monstruos” acentuaba la espectacularización de la creación artística. El anticipo mediático en *Primera Plana* aparecía como una confirmación del ingreso de Berni al *star-cult*, siguiendo la irónica definición de Viñas (1984, p. 27) para analizar el fenómeno paralelo del escritor en el boom.

En el momento del adelanto de la revista, los monstruos eran un *work in progress*. Su exhibición en el mes de junio en el Di Tella conformó uno de los puntos más sobresalientes de una muestra celebrada en forma sostenida desde *Primera Plana* con numerosos comentarios: se la calificó como una “retrospectiva casi sin paralelos en el ambiente nacional”;¹² se comentó que “un poderoso poeta de la forma golpea los salones del Di Tella con una catarata de incontenible talento”¹³ y se refirió a “el deslumbrante testimonio de uno de los mayores plásticos argentinos”.¹⁴ Meses después de su cierre, a fines de 1965, el ranking de *Primera Plana* que daba cuenta de las más significativas muestras artísticas del año era encabezado por la del rosarino, quien, se sostenía en la revista, había presentado “la más deslumbrante muestra individual de la temporada en las salas colmadas del Di Tella” (1965, p. 4). Anticipada,

¹² *Primera Plana*, 139, 6 de junio de 1965, p. 2.

¹³ *Primera Plana*, 138, 29 de junio de 1965, p. 2.

¹⁴ *Primera Plana*, 140, 13 de julio de 1965, p. 2.

promocionada y celebrada desde *Primera Plana*, la exitosa exhibición de Berni –el viejo vanguardista en las salas de la nueva escena del arte nuevo de los sesenta– resulta un claro indicador del rol de la publicación como conformadora y consagradora del gusto y de consumo cultural en esa década.

Referencias bibliográficas

Revistas citadas

Atlántida

(1966). El boom del arte. Los pintores son best seller. Millones, clase media y cuadros. *Atlántida Anuario 1965*, enero de 1966, p. 103.

Primera Plana

(1963). La historia de una muchacha provinciana. *Primera Plana*, 6 de agosto, p. 26.

(1963). Piezas de mecano y carpetas de plástico. *Primera Plana*, 10 de setiembre, p. 28.

(1964). Carta al lector. *Primera Plana*, 85, 23 de junio, p. 2.

(1965). Berni: cómo desollar la realidad. *Primera Plana*, 127, 13 de abril, p. 44.

(1965). El Director, “Carta al lector”. *Primera Plana*, 127, 13 de abril, p. 1.

(1965). Monstruos. *Primera Plana*, 121, 2 de marzo, p. 27.

(1969). Muerte y transfiguración de la pintura. *Primera Plana*, 333, 13 de mayo, p. 73.

Bibliografía

Alvarado, M. y Rocco-Cuzzi, R. (1984). *Primera Plana*: el nuevo discurso periodístico de la década del '60. *Punto de Vista*, 22, diciembre.

- Andrada, J. C. (2015). Circuitos de valor. Sobre el mercado de arte argentino en la década del 60. En AA.VV., *Imagen/deseo. Placer, devoción y consumo en las artes* (pp. 239-250). Buenos Aires: CAIA.
- Artundo, P. M. (2010). Emilio Pettoruti. Autorretrato. En R. Amigo (Ed.), *Museo Nacional de Bellas Artes: 1910-2010: parte 3* (pp. 892-985). Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino. Disponible en <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/7831>
- Catelli, N. (2010). La élite itinerante del boom: seducciones transnacionales en los escritores latinoamericanos (1960-1973). En C. Altamirano (Dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz.
- Córdova Iturburu, C. (1956). Pettoruti ha obtenido un nuevo lauro. *El Hogar*, octubre, p. 88.
- Dolinko, S. (2012). *Arte plural. El grabado entre la tradición y la experimentación (1955-1973)*. Buenos Aires: Edhasa.
- Dolinko, S. (2017). Entre Buenos Aires y París. En AA.VV., *Berni. Diez obras comentadas* (pp. 51-58). Buenos Aires: Eufyl.
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta, A. (1995). Hacia las nuevas fronteras: Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York. En AA.VV., *El Arte entre lo Público y lo Privado*. Buenos Aires: CAIA.
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Herrera, M. J. (2010). *Pop! La consagración de la primavera*. Buenos Aires: Fundación Osde.
- Longoni, A. y Mestman, M. (2000). *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires: Ediciones El cielo por asalto.

- Mazzei, D. H. (1994). Periodismo y política en los años '60: *Primera Plana* y el golpe militar de 1966. *Entrepasados*, 4(7).
- Plante, I. (2013). *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.
- Plante, I. y Dolinko, S. (2014). Registros de los sesentas. Experiencias visuales en la cultura latinoamericana. *Caiana. Revista de historia del arte y cultura visual*, 4.
- Prieto, A. (1983). Los años sesenta. *Revista Iberoamericana*, 125, octubre-diciembre.
- Rama, A. (1984). El 'boom' en perspectiva. En A. Rama (Ed.), *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios.
- Romero Brest, J. (1956). Palabras liminares. En *XXXVIII Exposición Bienal Internacional de Arte de Venecia. Participación de la República Argentina, cat. exp.* (p. 7). Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura.
- Sigal, S. (2002). *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sontag, S. (1996). Una cultura y la nueva sensibilidad. En *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Terán, O. (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.
- Viñas, D. (1984). Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana. En A. Rama (Ed.), *Más allá del boom: literatura y mercado*. Buenos Aires: Folios.