

Las revistas culturales como espacios de resistencia en la última dictadura militar argentina. De *El Expreso Imaginario* a *El Porteño*, 1976-1983

MARIANA EVA CERVIÑO*

Artículo recibido: 23 de julio de 2012

Artículo aprobado: 4 de septiembre de 2012

Para citar este artículo: Cerviño, M. E. (2012). Las revistas culturales como espacios de resistencia en la última dictadura militar argentina. De *El Expreso Imaginario* a *El Porteño*, 1976-1983, *Desafíos*, 24 (2), pp. 105-134.

Resumen

Aunque escasos, existieron refugios durante la dictadura militar donde se producían bienes culturales innovadores, en continuidad con las experiencias de la vanguardia artística de una década atrás. En paralelo a la represión político-militar, algunos espacios de producción de bienes simbólicos pudieron articular en su entorno grupos identificados con códigos estéticos alternativos y eventualmente opositores a todo lo que se percibiera como parte de la cultura dominante en el período. Los lugares de circulación de esas ideas y prácticas fueron muchas veces sótanos y otros escondites, de allí el sentido literal del término underground que identificaría en la década de los ochenta a los grupos que habiendo formado parte o no de aquella trama, se mostraron dispuestos a recibir su inspiradora

* Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Correo electrónico: marianacerv@gmail.com

herencia. Las revistas culturales del período fueron unos de los espacios de circulación de esa subcultura. El Expreso Imaginario es un caso privilegiado para observar los rasgos de ese espacio social, desde los inicios de la dictadura. Hacia el fin de ésta, El Porteño permite asimismo observar las transformaciones en los tonos, los acentos, los debates que involucraban también a nuevos tipos sociales de actores culturales. Aun distinguiendo esas distintas formulaciones, nuestra intención es seguir en ambas publicaciones elementos que permiten identificar la evolución de un espacio social común de circulación de prácticas culturales disidentes con respecto a los dominantes, que tuvieron lugar en Buenos Aires, durante la última dictadura militar argentina.

Palabras clave: *dictadura, postdictadura, los setenta, campo intelectual argentino, revistas culturales*

The cultural magazines as spaces of resistance in the lasta argentinian militar dictatorship. From the “El Expreso Imaginario” to “El Porteño”, 1976 – 1983

Abstract

Although they were a few, there were places during the military dictatorship, which produced innovative cultural goods, in continuity with experiences of the artistic avant-garde in the sixties. Alongside the political and military repression they could articulate in their environment groups identified with alternative aesthetic codes, in opposition to the dominant culture in the period. The first one of the ones we examine in the article, El Expreso Imaginario is a privileged place where we may regard the origins of the traits of that social space. Towards the end of the dictatorship, another one like El Porteño, marks a new era, even if we can establish various continuities with the first one. The circulation places of these ideas and practices were often taking place in cellars and other hiding places. Is that because they take the literal sense of underground in the eighties to groups who having been part of that story or not, were willing to receive his inspiring

legacy. Between both magazines we offer identifies the transition from one state of the field to another, identifying the evolution of these zone of the culture field.

Keywords: *dictatorship, post-dictatorship, seventies, Argentina intellectual field, cultural magazines*

As revistas culturais como espaços de resistência na última ditadura militar argentina. De “El Expreso Imaginario” a “El Porteño”, 1976-1983

Resumo

Ainda escassos, existiram refúgios durante a ditadura militar onde se produziam bens culturais inovadores, em continuidade com as experiências da vanguarda artística de uma década atrás. Em paralelo à repressão político-militar, alguns espaços de produção de bens simbólicos puderam articular em seu entorno grupos identificados com códigos estéticos alternativos e eventualmente opositores a todo o que se percebera como parte da cultura dominante no período. Os lugares de circulação dessas ideias e práticas foram muitas vezes caves e outros esconderijos, de ali o sentido literal do termo “underground” que identificaria na década dos oitenta aos grupos que tendo formado parte ou não daquela trama, se mostraram dispostos a receber sua inspiradora herança. As revistas culturais do período foram uns dos espaços de circulação dessa subcultura. “El Expreso Imaginario” é um caso privilegiado para observar os rasgos desse espaço social, desde os inícios da ditadura. Chegando ao fim dela, “El Porteño” permite igualmente observar as transformações nos tons, os acentos, os debates que envolveram também a novos tipos sociais de atores culturais. Ainda distinguindo essas distintas formulações, nossa intenção é seguir em ambas as publicações elementos que permitem identificar a evolução de um espaço social comum de circulação de práticas culturais dissidentes em relação aos dominantes, que tiveram lugar em Buenos Aires, durante a última ditadura militar argentina.

Palavras chave: *ditadura, pós-ditadura, os setenta setentas, campo intelectual argentino, revistas culturais*

Introducción

En Buenos Aires, tanto los grupos como las revistas que promueven y difunden sus producciones, constituyeron redes más o menos estables, que vinculan a un conjunto de músicos entre sí y con su público, a resguardo de la censura que empobrece el espacio público hasta casi extinguirlo. Los artistas plásticos más radicalizados hacia fines de los sesenta, se recluyen ahora en sus estudios, regresan a la pintura de caballete, vuelven sobre el oficio en soledad. Eludiendo el cierre simbólico de los lugares más masivos a ciertas corrientes de prácticas y de ideas, los editores de las publicaciones toman a su cargo el lugar de nexo. Si los encuentros en forma de presencia muchas veces suponen riesgos demasiado altos, las páginas de esas revistas se vuelven lugares de encuentro. A través de las crónicas que intervienen en la formación del gusto de los lectores, extienden visiones de mundo alternativas al clima opresivo que ha tomado la cultura masiva, más controlada por las políticas del Estado dictatorial.

Dentro de ese territorio de intercambios que definió una zona periférica (además de subterránea) del campo cultural durante la dictadura, el caso de la revista *El Expreso Imaginario* permite observar la gestación de un *ethos* cultural disidente con respecto al dominante, gestado en la periferia del campo cultural. En el tránsito entre la etapa anterior y la posterior a la dictadura, el caso de la revista *El Porteño* devela, por un lado, la continuidad entre una época y otra para algunos de sus grupos, y los tópicos distintivos de ese momento, marcando asimismo el cambio de época.

Nos proponemos observar en ambos espacios sociales, un universo compuesto por un sistema de ideas y de prácticas que evidencia el rechazo a la moral dominante. En una doble lucha —por la propia legitimidad y por la autonomía del campo intelectual—, su distinción como espacio disidente se establece hacia afuera (quienes acompañan al gobierno militar), y a la vez hacia dentro del campo intelectual (los pares).

***El Expreso Imaginario* en el espacio de las revistas culturales alternativas**

Aunque escasos, existieron refugios durante la dictadura militar donde siguieron produciéndose bienes culturales innovadores, en continuidad con las experiencias de la vanguardia artística de una década atrás. *El Expreso Imaginario* forma parte de este fenómeno. Más que una publicación, se trata del centro de una red que enlaza tradiciones intelectuales y grupos de actores para quienes ésta se convirtió en el refugio de actividades experimentales, devenidas contraculturales¹ en el contexto represivo de la época. Algunos de sus rasgos, sin embargo, la distancian del resto de las revistas de su época; su apertura a intereses más generales que se suman al rock, como la curiosidad por las artes en general, mezclada con formas de vida alternativas. En una zona opuesta a esta que es la más masiva, en el período 1973-1976 proliferan grupos de amateurs que editan de modo doméstico revistas que pueden denominarse de crítica cultural, también llamada de la “contracultura” (Mero, 1982), referida sobre todo a bienes de circulación restringida.

Entre el polo comercial, representado por *Pelo*, y el polo amateur, *El Expreso Imaginario* posee propiedades que la ligan, y a la vez la diferencian, de ambos extremos. Aunque sus creadores se ubican en una posición contraria a *Pelo*, el siguiente relato nos demuestra que *El Expreso Imaginario*, desde las revistas “subte”, es definida como parte de las revistas más “comerciales”, asemejándola a la revista *Pelo*, como se relata en esta investigación publicada en el número 3 de *El Porteño*:

¹ La idea de contracultura comienza a ser utilizada por Theodore Roszak para referirse a los movimientos *hippie* y *beatnik* de los años cincuenta y sesenta en Estados Unidos. Es difundida ampliamente a través de su libro *El nacimiento de una contracultura / The making of a counter culture* (1968). El término “contracultura” surge para definir en la década de los sesenta a grupos en Estados Unidos. Sin embargo, ha sido apropiada para referirse, de manera extensiva, a expresiones culturales que surgen como “alternativas” a la cultura dominante o hegemónica y que contravienen los valores de ésta. En este caso decimos “devenido”, ya que dada nuestra propuesta teórica, consideramos que su definición depende del grado de cierre de la “cultura dominante”, que siendo determinante en una dictadura militar como la que hubo en Argentina entre 1976 y 1983, los elementos opuestos al régimen, no pueden ser definidos simplemente como alternativos, y es más adecuado mencionar su carácter opositor al régimen; de allí que preferimos la noción de contracultura por sobre cultura alternativa para este período.

Colaboraron en este crecimiento de las “subtes” el desplazamiento hacia el consumismo de publicaciones como *Pelo* —refrito de la *Melody Maker* estadounidense— o la desaparición de auténticos órganos alternativos como lo fue *Crisis* entre el '73 y el '76. Condicionados por el carácter comercial de su estructura y el pseudo-hippismo de su mensaje, *Pelo*, *El Expreso Imaginario*, entre otras, han verificado una caída paralela a un supuesto neutralismo frente a la realidad. Asunto paralelo al aumento del volumen publicitario en sus páginas (sustentado por los mismos medios que monopolizan la radio y la TV) y a la onda alienante con un planteo latinoamericano de la cultura. Contra esto, las publicaciones “subterráneas” grandes y chicas, no dependen de la publicidad y por lo tanto poseen una línea independiente que permite abordar cualquier tema sin mordazas. (Mero, marzo de 1982, *El Porteño*)

Lo cierto es que en un espacio intermedio entre *Pelo* y las revistas subterráneas, a las que dará, por otro lado, un lugar entre sus páginas, *El Expreso Imaginario* forma parte de una cantidad de publicaciones que circulan a pesar de la censura, sirviendo de nexo y reforzando el vínculo de afinidad entre un conjunto de grupos reducidos aunque cercanos de la ciudad de Buenos Aires.

El Expreso Imaginario surge a partir de la idea de Jorge Pistocchi, ex mecenas del grupo Almendra, y ex editor de la revista *Mordisco*. Lo acompañan desde un primer momento el periodista y poeta Alberto ‘Pipo’ Lernoud y Horacio Fontova, ilustrador y músico, entre otras cosas, encargado del arte de la revista. El primer número aparece en agosto de 1976, mientras que el último sale en diciembre de 1983, coincidiendo con el período de la dictadura militar. Retrospectivamente, Lernoud la describe como “un núcleo de camaradería creativa y un refugio casi secreto en la época más sangrienta y dolorosa de la historia argentina” (Lernoud, *El Expreso Imaginario*, introducción versión PDF).

Se trata de intelectuales irregulares en cuanto al tipo de formación —en su mayoría autodidactas— y los temas sobre los cuales construyen una nueva erudición que circula en revistas semanales o mensuales, como es el caso de esta en particular. Los primeros integrantes de la revista se encuentran vinculados a los músicos que dan origen al rock en Buenos Aires, y forman parte de “una nueva conciencia musical

y literaria nacida en el '66 en la cueva de Pueyrredón" (*El Expreso Imaginario*, abril de 1978). Se trata de la cultura del rock progresivo cuyos pioneros son Moris Birabent, Javier Martínez, Tanguito y Lito Nebbia. Este grupo tiene su epicentro en un triángulo formado por *La Cueva*, el Instituto Di Tella, ubicado en Florida 900, y Plaza Francia. Completan el núcleo de colaboradores estables de la revista Alfredo Rosso, Claudio Kleinman y Fernando Basabru, quienes provienen de la revista *Mordisco*, revista de Pistocchi exclusivamente sobre rock, contraria a *Pelo*. Por último, el apoyo financiero necesario proviene de Alberto Ohanian, un abogado a quien conocen por medio del músico Luis Alberto Spinetta.

Aunque formen parte de este universo y compartan una parte de la audiencia, *El Expreso Imaginario* pretende diferenciarse de aquellas otras revistas que sólo se dedican a la crítica y promoción del rock nacional. El primer rasgo que define su singularidad es la falta de especialización. La revista combina en su *staff* a intelectuales de origen heterogéneo. Así recuerda Lernoud a los integrantes de la primera formación:

En realidad la idea ya tenía su tiempo de rodaje. Había surgido de la cabeza eternamente creativa de Jorge Pistocchi, ex mecenas de Almendra, ex director de la revista *Mordisco*, especializada en rock. Jorge me contactó a mediados de 1975 con una carpeta con dibujos y notas, un logo y la primera tapa ya diseñada. Empezamos a buscar financiamiento para el proyecto, y pensar en armar un equipo. El primero que se nos ocurrió fue Horacio Fontova, el "negro renacentista", actor, dibujante, músico, escritor y viejo amigo de las noches de naufragio con Miguel Abuelo y Tanguito. Horacio le pondría la impronta estética al *Expreso*, una personalidad que la destaca entre las revistas de la Argentina y probablemente del mundo. Jorge trajo a Alfredo Rosso, que estaba terminando la colimba² y escribía para su anterior revista, *Mordisco*. El veinteañero Rosso trajo a dos amigos, Claudio Kleiman —compañero de la colimba— y Fernando Basabru (Lernoud, *El Expreso Imaginario*)

² Se denominaba así en la jerga popular al servicio militar obligatorio; la expresión viene de las palabras "corre, limpia, barre", en alusión a tareas que realizaban los conscriptos, que más tenían que ver con la manifestación de abusos de poder por parte de los mandos superiores que con la instrucción militar de los jóvenes. El servicio militar obligatorio fue derogado en Argentina en el año tras el asesinato del conscripto Omar Carrasco.

A diferencia de aquéllas, el espíritu de *El Expreso*... no se restringe a un género, ni siquiera a lo musical. Las entrevistas a bandas, reseñas de recitales o críticas de discos sólo ocupan una de las distintas secciones de la revista, que mantiene los cronistas y el nombre de su predecesora *Mordisco*.³ Existen otras secciones fijas como “Crítica de espectáculos”, “Guía del espectador”, “Revistas subterráneas”, (septiembre de 1977), o el “Rincón de los fenicios”, dedicada a avisos clasificados. Frecuentemente hay espacio para historietas prestigiosas y también no conocidas (*Kat Krazy*, septiembre de 1977, p. 23; *Vuelos de Argentó*, septiembre de 1977, p. 19; *El famoso*, octubre de 1977, p. 15). El primer número incluye, por iniciativa de Pistocchi, la reedición de la precursora historieta Little Nemo creada por Windsor Mc. Kay en 1905. El protagonista habita también un mundo paralelo de gran riqueza poética: *Sumberland*, que significa en español ‘el país de los sueños’. Pistocchi narra en la última página de este primer número, los orígenes del mundo fantástico de Nemo que revivía en cada uno de los sueños que ilustraban semanalmente el diario *New York Herald*, a principios del siglo xx. Se daba a entender que la revista misma podía ser un sueño de Nemo (en latín, “nadie”).

Nemo acudía al llamado de la pequeña princesa hija de Morfeo acompañado por los distintos emisarios que esta enviaba para jugar con ella en su fantástico paraíso con dragones y mariposas gigantes. (*El Expreso Imaginario*, agosto de 1976, p. 6)

Se realizan investigaciones de calidad sobre temas variados. En este eclecticismo radica su atractivo. La ecología aparece en la revista como un conjunto de reflexiones que apuntan a cuestionar los efectos predadores de la lógica mercantil “del hombre” en el planeta Tierra (Bellessi, octubre de 1977, pp. 8-9). Desde allí se recuperan las culturas indígenas, su poesía (Bellessi, marzo de 1977, p. 18) y su cosmogonía (Heyemeyohsts Storm, marzo de 1978, pp. 22-25). La utopía se presenta en términos cósmicos, no partidarios, y más allá de las fronteras nacionales, alejados de la retórica de la militancia clásica

³ Por razones de presupuesto, a partir del número 37, en agosto de 1979, se anunció en la editorial que la revista se separaría de *Mordisco*, que desde entonces aparecía como un suplemento de compra opcional junto a *El Expreso Imaginario*. El sumario de *Mordisco* siguió apareciendo de todos modos junto al índice general de la revista.

de la izquierda. Los símbolos que los agrupan son específicamente culturales, aunque implican tomas de posición que atraviesan distintos temas, como cine (Pettinato, mayo de 1978, pp. 6-11), literatura (Virgile, septiembre de 1978, pp. 14-15), poesía de los lectores (septiembre de 1977, pp. 10-13) ciencia ficción (Giménez, julio de 1977, pp. 14-17), fotografía (Puga Lareo, agosto de 1977, pp. 14-15; Puga Lareo, septiembre de 1977, pp. 18-19; septiembre de 1977, pp. 18-19), Hans Haskins, octubre de 1977, pp. 16-17), psicodanza (Rafanelli, mayo de 1978, pp. 14-15), experiencias de vida en comunidad (Cooke, julio de 1977, pp. 18-20), y otras culturas (Granados, julio de 1977, p. 20; música de la India, noviembre de 1977, p. 24), entre una variada gama de intereses. Se destacan los artículos de José Luis D'Amatto sobre el origen del mundo (julio de 1977, p. 21) o el origen de la vida (noviembre de 1977, p. 8).

Tanto Lernoud —que tiene relaciones de amistad con los músicos más importantes de esa primera camada del rock nacional y que ha elaborado incluso algunas de las letras de los comienzos de este movimiento— como Pistocchi —cuyas anteriores publicaciones habían inaugurado el periodismo especializado en rock en la Argentina— se interesan también por todos los géneros musicales, siempre y cuando pueda verse en estos una búsqueda por producir nuevas experiencias perceptivas. Su amplio conocimiento sobre música incluye a géneros variados que se producen contemporáneamente en las principales capitales de Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Entre ellos puede mencionarse el interés por el jazz (Basabru, julio de 1977, pp. 10-12), la música de Brasil (Kleinman et ál., mayo de 1979, pp. 27-39), hasta otros músicos más alejados aun de la cultura del rock, pero valorados como artistas que investigan nuevas formas (Curto, septiembre de 1976, p. 10).

El Expreso Imaginario se constituye no solamente en un órgano de difusión de producciones artísticas, sino que funciona también como un centro simbólico capaz de nuclear personas dispersas que se comunican por su intermedio; desde sus páginas conmueven una sensibilidad común. Sus semejantes gustos develan, como ha señalado Bourdieu, una homogeneidad social que ha formado en ellos

esquemas similares de percepción y apreciación, por lo tanto de un *habitus* que orienta sus prácticas (Bourdieu, 1998, p. 255; Boschetti, 1990, pp. 125-127). Pero no es sólo eso, sino que la circunstancia de semiclandestinidad —y alteración en la sociabilidad— en la cual persistieron sus prácticas intelectuales reforzó y polarizó las características de los grupos del campo intelectual. Como centros organizadores de esos grupos sociales, las revistas se convierten en lugares de observación de la construcción de un *ethos* de grupo. En este sentido pueden considerarse la condensación de un sistema de preferencias que es efecto, y también constructor de un grupo.

Uno de los indicios de la función que cumple la revista como cruce de relaciones entre miembros de un endogrupo, es el lugar que toma el “Correo de Lectores”, convertido rápidamente en una sección central de la revista. Se observa en esa sección el estrecho vínculo que une a lectores y productores, vínculo mediado por una cadena de símbolos que conforman una corriente cultural. A través de bienes altamente valorados, perciben compartir una afinidad distintiva con respecto a otros espacios, incluso los más cercanos. El tono general de las cartas posee una carga afectiva fácil de notar.

Querida Gente del Expreso:

Amo a la revista, y a través de ella, los amo a ustedes. De eso me fui dando cuenta de a poco, y aquí estoy, porque donde hay gente que levanta la Vida, ahí hay que estar prendido, apoyando. (*El Expreso Imaginario*, abril de 1978, p. 4)

Expreso:

Acabo de comprar el último número 29 y me detuve en la carta abierta de J. Cousteau. Y me surgieron muchas ideas. Me gustan las cosas que te hacen pensar, que te despiertan sentimientos. Pienso que esa es la función de cualquier medio de comunicación o información. (*El Expreso Imaginario*, enero de 1979, p. 6)

Amigos del Expreso:

Hace ya más de un año que estamos con ustedes, y un toco de tiempo que deseamos escribirles, nos decidimos por el fin de la década y porque captamos cada una de sus ondas y las de los

lectores, lo cual nos hace sentir profundamente identificados. (*El Expreso Imaginario*, enero de 1980, p. 5)

Otro lector expresa en forma directa toda la significación que tienen las preferencias culturales que reúne la revista, autoridad suficiente para la constitución de esa comunidad. Con sólo mencionarlos manifiesta la existencia de un lazo que no es necesario explicar, a través de una selección amplia y ecléct

Y empezamos a viajar juntos, ofreciéndome una alternativa distinta a las otras revistas y cada mes era una espera terrible hasta que llegabas a los quioscos. Y comencé a conocer, a investigar, a ver y hago una pequeña reseña: EL DRÁCULA PERDIDO, JOHN CAGE, PEDRO GOSOY, I CHING, LEWIS CARROL, LA CARTA DEL JEFE PIEL ROJA ¡Por Dios! KING CRIMSON, PERALTA RAMOS, J. SWIFT, LITTLE NEMO, MACEDONIO, XUL SOLAR, VAN DER GRAAF [Generator], en fin podría ocupar mil hojas en empezar a contar todo lo que descubrí gracias a vos. (*El Expreso Imaginario*; enero de 1980, p. 4)

El arte de la revista es un elemento central de su singularidad y el contrapunto de los gustos musicales que se proponen. Los dibujos de Horacio Fontova construyen universos completos, paralelos, llenos de vitalidad expansiva. En la primera portada, tomando el sentido literal de un “expreso imaginario”, un tren salía propulsado de la boca de un monstruo verde, alado, con brazos humanos y pies de águila. La estética de la historieta fantástica, con elementos de la ciencia ficción, elude el punto de vista del contexto cercano, evitando los riesgos de la censura. En la misma línea, la tipografía psicodélica del nombre, logo de la revista, recuerda a Heinz Edelman, creador de los dibujos de la película de animación sobre la banda The Beatles, *Yellow submarine*, que se estrenó en 1968 e influyó sobre varias generaciones posteriores. Con estas influencias, las ilustraciones de Horacio Fontova ofrecen una utopía universal, un mundo perceptivo nuevo y ampliado. Asimismo, como director de arte, las elecciones de Fontova apuntan a otros ilustradores y artistas plásticos que utilizan en sus respectivas poéticas elementos semejantes. Su erudita selección provee de un repertorio de imágenes provenientes de espacios no tradicionales del mundo entero.

Dos tópicos típicamente vanguardistas permean al núcleo creador de *El Expreso*... En primer lugar, la búsqueda de lo nuevo, por su capacidad de contradecir lo establecido. En este sentido debe entenderse la inclusión de géneros menores o periféricos entre los intereses de la revista. Se reconoce como rasgo central de este espacio una propensión a cuestionar las normas y la normalidad (Bourdieu, 1995, p. 161), lo que obliga a elaborar un conjunto de reglas alternativas a la dominante, en todos los órdenes de la vida. En segundo lugar, explícitamente se apela al arte en su capacidad de transformar la vida. Aun más que en otros casos, es evidente que la revista ofrece, no sólo información sobre producciones culturales, sino también guías para la vida que alcanzan todos los aspectos. Se sugiere qué música escuchar, qué películas ver, qué libros leer, pero además se prescriben conductas para la vida cotidiana. Se dan consejos sobre alimentación; promociona allí el primer almacén de comida macrobiótica, etc. Los consejos apuntan a una vida autónoma, por fuera de las pautas mercantiles de la “sociedad de consumo”. Ilustra bien esta tendencia a reforzar el propio *ethos* de grupo la mítica sección “Guía práctica para habitar el planeta”, donde se enseñan técnicas de teñido de ropa estilo “*batik*” (Alvarenga y Alvarenga, septiembre de 1977, p. 16; noviembre de 1977, p. 11), cómo hacer una huerta doméstica, consejos para una buena alimentación (*El Expreso Imaginario*; noviembre de 1976, p. 17). Se entremezcla en la selección de símbolos artísticos que hacían los integrantes de *El Expreso Imaginario* un conjunto de valores explícitos, una normatividad nueva y diferenciada de la sociedad “de consumo” que prescribe un modo de vida radicalmente opuesto. El carácter evidentemente minoritario de este espacio en sus inicios requiere una barrera defensiva contra la “contaminación externa”, un código moral sin concesiones.⁴ Más que de ordinario la apuesta al arte, pero también al arte de vivir, es una

⁴ Es difícil cuantificar a los lectores de la revista. En 2 de enero de 1982, es decir, cuando *El Expreso Imaginario* cumplía ya ocho años de existencia, se realizó un festival, “Pan Caliente” para paliar las penurias económicas de la revista homónima de Jorge Pistocchi. Si bien se trata de un indicador impreciso, puede dar una pauta de la convocatoria que poseía la figura de Pistocchi. Fue altísima si tomamos en cuenta el reconocimiento posterior de las bandas que lo acompañaron: León Gieco, Piero con Prema, Litto Nebbia, Los Abuelos de la Nada, La Fuente, Sexteto Mía, Alejandro Medina, Alejandro Lerner y la Magia, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, entre otros (Ramos y Lejbowicz, 1991)

apuesta por la propia legitimidad (Bourdieu, 1998, p. 45), contra los criterios externos al grupo, que resultan amenazantes.

La cultura se concibe así como un modo de vida, un *ethos*; se considera a aquella en función de este. La gran mayoría de los informes y de las críticas de espectáculos, artes, libros, recitales, etcétera, insisten en la contraposición entre la lógica de la producción de bienes culturales verdaderos y la lógica comercial. Dentro de una ideología más amplia, el rock es también un estilo de vida utópico que se distingue de la música denominada “comercial”. La relación con la “industria” es conflictiva. Puede observarse en una entrevista realizada a Pappo, un ejemplo de esta imbricación del rock con un código moral. El músico es presentado como “un personaje marginal dentro del rock nacional, un verdadero ídolo *underground*. Ignorado por la prensa y por los músicos, la sola mención de su nombre es garantía suficiente para llenar teatros, como ocurrió hace poco tiempo en sus recitales del Bambalinas” (Kleiman et ál., 1980, enero, pp. 45-47).⁵

Varios elementos nutren este espacio cultural que incluye en un lugar central una posición crítica frente a la cultura dominante. El fenómeno del rock se recupera en este sentido, constituyendo un discurso erudito que eleva la valoración de éste en cuanto fenómeno artístico y cultural. Se destacan en la revista la poesía de las letras (Génesis, la poesía en el rock, junio de 1977, p. 7; Los nuevos temas [letras de Almendra]; enero de 1980, p. 36), los imaginarios contraculturales, las tradiciones no occidentales, sobre las que se realizan investigaciones serias y extensas. Junto al *hippismo*, aparecen en forma reiterada artículos sobre ecologismo, filosofía oriental, la tecnología y el futuro

⁵ Representa el tipo ideal más puro de un músico de rock cuando en Buenos Aires aún no se ha masificado esta música.

E.I.: ¿Y qué pensás de los músicos?

P.: Acá no les dan bola, son esclavos, en ninguna parte del mundo pasa eso. Ser músico es ser un virtuoso, algo especial, no un reventado, un podrido, una rata de puerto como la tienen conceptuada acá. ¡La música es arte!

E.I.: Pero también es plata, ¿no?

P.: La música es plata para los que creen que es plata, pero la música no es plata, la música es la música y la plata es la plata. Pero me voy a enojar, están tocando temas muy serios...”. (Kleiman, 1980, enero, p. 46).

(2001, más allá de las computadoras; marzo de 1978, pp. 6-10). La presencia del movimiento *punk* dejó su marca en este espacio (Rosso, junio de 1978, pp. 27-35). Así se reconstruye el contexto social del surgimiento del *punk* en Londres.

El stress de vivir hacinados en cadenas de monobloques, la angustia del desempleo, la cola del '*dole*'⁶ y el disgusto que les provoca una educación que —dicen— no tiene más que frases hechas para responder a sus preguntas. (Rosso, junio de 1978, p. 29)

La cultura del “hágalo usted mismo”, enarbolada como bandera por el *punk*, tiene en la revista su propia sección, aunque en este caso se trata de una producción artística realizada por músicos que carecen de las competencias supuestamente necesarias para ello. A continuación el artículo reseña las bandas más importantes del *punk* hasta el momento: Sex Pistols, The Clash, The Stranglers, Elvis Costello, The Damned, entre otros. Sobre estos últimos se subraya:

Los Damned son la prueba viviente de que todo el mundo puede montar una banda de rock, subirse al escenario y asesinar de un guitarrazo mil pares de tímpanos. Su música no es técnicamente aceptable, ni limpia ni ordenada pero sus actuaciones no decepcionan nunca, porque en cada una de ellas se entregan como si fuese la última cosa que van a hacer en esta vida. (Rosso, junio de 1978, p. 29)

Era sencillo deducir de la idea de “hágalo usted mismo” la máxima “todos podemos hacerlo”, y en este sentido el hippismo y el *punk* se acercan. Sin embargo, una actitud pesimista, sintetizada en el “*no future*”, marca una profunda diferencia entre ambos movimientos culturales.

Al igual que los *hippies*, los *punks* reniegan del *establishment*. Pero a diferencia de aquellos, no creen en un devenir ni en la posibilidad de reformar la sociedad. El cronista español Oriol Llopis sostiene: “[el *punk*]... ha aceptado en cierto modo la derrota de antemano, el saber que ellos no podrán cambiar nada. El *punk* sólo pretende que el aburrimiento, el stress cotidiano y la rutina no se lo traguen,

⁶ Según se explica en el mismo artículo, se denomina así a un organismo gubernamental que otorga un seguro de desempleo básico, actuando a su vez como agencia de empleos poco calificados (*El Expreso Imaginario*, junio de 1978, 23, p. 9).

tener la seguridad de que no forma parte de una masa anónima y amorfa a la que se le toma el pelo cotidianamente". (Junio de 1978, p. 30)

El *punk* aparece como el fin de la utopía del hippismo, cuya crítica a la mercantilización de la vida tenía una contracara esperanzada en la posibilidad de experimentar otras formas de percepción, de vínculos, de relación con la naturaleza, etcétera. Todavía se piensa que es posible la transformación de esa realidad que se considera "superada o próxima a serlo". La postura *punk* es crítica, y ya no propositiva.⁷

Por la presencia de estas ideas, y porque no deja de tratarse, en los comienzos, de un grupo minoritario, la distancia entre lectores y productores de *El Expreso*... es reducida. Es corriente que los lectores envíen poemas para ser publicados, o que se ofrezcan como colaboradores de la revista. En muchos casos el pasaje se concreta, en otros no, pero lo cierto es que existe un fluido intercambio entre el rol del público y el de productor. A pesar de pertenecer a la "crítica", el grupo que realiza *El Expreso Imaginario* privilegia el rol de los productores por sobre cualquiera otra categoría de actores del campo, sobre todo por sobre la de quienes se ocupan de la comercialización de las producciones, reeditando la antinomia entre el mundo de la libertad y la creación y el mundo del consumo. Al respecto sostiene un lector:

¡Ah! Me olvidaba, otro de los porotazos a favor. El respeto y el cariño con que hacen cada una de las críticas musicales (¿o anticríticas?). Sin verdugueos, sin intereses ocultos, sin golpes bajos. Teniendo la noción clara de que los músicos, aun cuando se equivoquen, salvo deshonrosas excepciones, ESTÁN DE ESTE LADO. Del lado de los que sienten, de los que buscan, de los que crean, del lado de los que siempre quieren ir más allá. (*El Expreso Imaginario*; abril de 1978, p. 4)

⁷ La influencia de este movimiento en los setenta en Buenos Aires, cuya vigencia puede observarse activa en los primeros ochenta, explica algunos de los elementos que nutren la relación entre los artistas emergentes de fines de la transición democrática y lo político. Puede leerse en el discurso de Marcelo Pombo el trasfondo de estas ideas, que confrontan con las de los artistas "comprometidos" contemporáneos, quienes conciben a la política de un modo tradicional, al modo de Berni, por ejemplo.

Lector y luego colaborador de la revista, el artista y crítico cultural Jorge Gumier Maier tomó posición frente a los distintos polos del campo del rock en la carta que envió públicamente a la redacción, para solicitar el ingreso al *staff* de la revista. En junio de 1978, en el número 23, se publica una carta suya en la sección “Correo de Lectores”:

Les escribo sobre todo para contarles cómo empecé a leer la revista, ya que mi caso no debe ser el único y pienso que tal vez lo que les diga pueda servirles. Es decir, no es mi intención contarles mis deseos, miedos y fantasías para que luego otros lectores las lean, sino comunicarme directamente con la gente que hace el “Expreso”. (Gumier Maier, junio de 1978, p. 4)

Gumier Maier vincula a estos, enseguida, con quienes “sólo se interesan por las bandas de rock”, de quienes también se diferenciaba. Esta diferenciación que marcaba Gumier Maier, y la posición que él tomaba, coincidía con una división en el grupo de quienes hacían la revista. Aprovechaba a continuación “una pequeña biografía personal” para realizar una divisoria de aguas en el interior de un grupo que podía parecer homogéneo ante los ojos de un observador no iniciado, y se ubicaba a sí mismo en uno de los subgrupos, reconociéndose en un itinerario común con los fundadores de la revista.

Año ‘67, ‘68, ‘69: los que sentíamos la asfixia éramos muchos pero no tantos los que se aventuraban a intentar romperla. Para soportar esa lucha uno se va juntando y así todo va un poco mejor. En los recitales de Moris éramos tan pocos y siempre los mismos que ya nos conocíamos de memoria. De *Gente* o *Siete Días* nos sacaban fotos que luego publicaban como nota curiosa o exótica. Luego tuvimos un centro más o menos estable en el Instituto Di Tella, éramos un poco la “guardia vieja” y veíamos con optimismo que la cosa empezaba a ampliarse. Almendra, Manal, el film sobre Woodstock, removieron a muchos y se formó el “circo”. (Gumier Maier; junio de 1978, p. 4)

Gumier Maier se hacía eco de una tensión que, efectivamente, atravesaba también al grupo de editores de la revista, que terminará desencadenando la renuncia de Pistocchi. Aclaraba en su carta que, muy diferente de ese tipo de revistas que sólo se ocupaban de aspectos vulgares, comerciales, y en definitiva, convencionales del rock, *El*

Expreso... le recordaba otras que había conocido en su viaje a Europa donde había estado⁸

... en contacto con diversas revistas *underground* o de contracultura como las llaman allá, y con grupos de teatro que ametrallaban con ideas y que ametrallaban con ideas y fantasía todos los días y que en miles de terrenos hacían crecer florcitas con perfumes distintos. (junio de 1978, p. 4)

En el número siguiente de la revista, se publica una carta de Jorge Pistocchi en la sección de cartas de lectores, explicando las causas de su alejamiento.⁹ Este ilustra hasta qué punto el nuevo mundo requería a sus ojos un sistema normativo totalmente alternativo donde ningún gesto de especulación podía tener lugar (Pistocchi, noviembre de 1979). Las razones que alega si bien pueden parecer ambiguas, tienen mucho que ver con el espíritu de la revista. La despedida tenía una fuerte carga afectiva, algo enfatizado por el género epistolar, y por el destinatario figurado, que ameritaba un tono de confesión. Pero sus palabras denotan, además, un evidente trasfondo valorativo. La revista que había imaginado, se pretendía diferente de otras que sólo se ocupaban del fenómeno del rock, crecientemente redituable. Las variadas secciones traducían los intereses artísticos múltiples de Pistocchi y articulaban los de todos los integrantes. Artes plásticas, poesía, cine, culturas indígenas, ecología, además de las ya mencionadas. En este conjunto de temas, el rock ocupaba apenas una parte en la primera versión de la revista. Alberto Ohanian, el inversor

⁸ La identificación de Gumier Maier con los productores de la revista encontró reciprocidad, y a partir del número 37, en agosto de 1979, se suma al *staff* de colaboradores. Es este el número que anuncia la separación del suplemento sobre rock, *Mordisco*, de *El Expreso Imaginario*, que a partir de entonces se editan por separado.

⁹ La carta está dirigida a Pipo Lernoud. "Pipo: Desde el número anterior decidí abandonar la dirección del expreso y sumarme a la lista de colaboradores, te prometí algunas líneas aclaratorias. Tardé un poco en decidirme porque resulta difícil dar razones cuando te separas de algo que amaste mucho y, como cualquier despegue afectivo, se produjo más por dudas que por certezas. [...] Digo dudas, a un nivel personal, de seguir encontrando en esta aventura aquel genial espíritu que hace cinco años surgió en una mesa de la pizzería "Imperio" (Oh! Los nombres!), y que bautizamos "Expreso Imaginario" [...] En medio de este mundo con tanta muerte y confusión, iniciar un viaje hacia la poesía no era cosa fácil. Sin embargo toda la polenta se hizo presente el día que para sacar el primer número a la calle intercalamos, doblamos y abrochamos ciento veinte mil hojas a mano y hasta los amigos y parientes fueron arrastrados en la empresa" (Pistocchi, noviembre de 1979, p. 4).

capitalista, aspiraba a que la revista funcionara como un negocio, y sostenía que era poco redituable. Desde la mirada de Pistocchi, el criterio mercantil iba unido a la extensión que ocupaba el rock en las páginas de la revista.

Los problemas surgieron cuando se planteó la idea de hacer una revista puramente musical. El no va más llegó cuando no sacamos a Lennon en tapa después de su asesinato, y en cambio salió Almendra. Pero el límite fue la tapa con Queen, que en ese entonces representaba el conchetaje y el plástico. (*Clarín*, 18 de agosto, 1996)

La explicación de Ohanian acerca de la ruptura no contradice lo señalado por Pistocchi: “Nunca vendimos más de 14 mil ejemplares, cuando hicimos la tapa con Queen. *El Expreso*... era una aventura romántica, pero yo pretendía que terminara siendo un éxito comercial” (*Clarín*, 18 de agosto, 1996). Esta pretensión, esperable para su rol de financista, iba en contra de la ética que sostenía su creador, el más radical del grupo. Pistocchi se retiró a fines de 1979. Otro hecho precipitó su decisión: Ohanian utilizó el isotipo representativo de la revista, un arlequín con gorro rosa creado por Horacio Fontova, para la agencia que aún conserva y que por esos días producía el regreso de Almendra al estadio Obras y al disco (*Clarín*, 18 de agosto, 1996). Si bien los creadores de la revista habían apoyado el grupo de Luis Alberto Spinetta desde sus comienzos, y se reconocían admiradores del grupo Almendra, la utilización de un símbolo de la revista para un proyecto personal, y —sobre todo— con fines comerciales, de Ohanian, fue el último gesto que terminó de distanciar las diferentes miradas que conformaban la revista. Mientras para Pistocchi la revista era principalmente un hecho cultural independiente, que defendía valores y criterios no comerciales, para Ohanian y quienes lo sucedieron, ambas cosas podían combinarse sin percibir en ellas ninguna contradicción.¹⁰

¹⁰ En tono de humor, otro hecho que ilustra bien la consideración que tiene el grupo que hace la revista sobre las aspiraciones lucrativas es el nombre dado a la sección dedicada a avisos clasificados: “El Rincón de los Fenicios”.

***El Porteño* entre las revistas opositoras**

El primer número de esta revista aparece en enero de 1982, en momentos en que el régimen militar había comenzado a debilitar sus medidas represivas sobre el campo cultural y variadas expresiones comenzaban a elaborar una voz pública sobre nuevos problemas que se presentaban como políticamente significativos. Contemporáneamente a ésta se editan otras revistas que pueden compartir intereses y público, pero que configuran espacios diferenciados, dentro del espacio de las revistas culturales del período. Algunas de ellas se encuentran ligadas a la tradición de humor político, donde se destacan las creadas por Andrés Cascioli, como el caso de *El Péndulo* —creada junto a Oscar Blotta en 1972—, o *Humor Registrado* (1978), en las que hay fuerte presencia de la historieta, o *El periodista de Buenos Aires* (septiembre de 1984), también de Cascioli.

De aquella línea que nace en los años sesenta, combinando esoterismo, orientalismo y ecología —entre las que se destaca *Eco contemporánea*, realizada por los escritores Antonio Dal Masetto y Miguel Grinberg entre 1961 y 1969— persiste *Mutantia* de Miguel Grinberg, que aparece entre 1980 y 1987. Pero esta tendencia, que en los sesenta aglutinaba a una significativa audiencia, será residual en este nuevo período, que incita a la elaboración de opiniones acerca de los nuevos problemas que se presentan, marcando un nuevo estado del campo de las revistas de Buenos Aires. Este cambio es el que marca la evolución de algunos intelectuales, como Jorge Gumier Maier, subrayando la distancia entre *El Expreso Imaginario*, donde Grinberg aún posee un lugar de referencia, y el nuevo universo de ideas que nuclea *El Porteño*.

El Porteño forma parte de la oposición desde el campo cultural a la dictadura, que en este período encuentra un espacio de circulación de revistas disidentes. Dentro

de este conjunto, comparte rasgos con revistas que se encuentran más cercanas al campo académico. Aunque pueden compartir determinado público intelectual, se distingue de otras que se dirigen a una audiencia más restringida, como la revista *Sítio*, cuyos integrantes pertenecen a un ámbito que oscila entre éste y el campo

literario, que publica siete números entre 1981 y 1987 (Patiño, 1997, p. 27). Conforman el núcleo de la revista: Ramón Alcalde, Eduardo Gruner, Luis Gusmán, Jorge Jinkis, Mario Levin, Luis Thonis, a quienes se le agrega un entorno de colaboradores cercanos como Osvaldo y Leónidas Lamborghini, Néstor Perlongher, Enrique Pezzoni, Silvia Molloy, Beatriz Castillo, Luis Chitarroni, entre los más frecuentes.

También en diálogo con la academia, aunque en menor medida con el mundo literario —objeto de sus críticas, pero no partícipe de su grupo editor— debe mencionarse a *Punto de Vista*, creada en 1978, que se mantiene en estos años de censura como un referente de grupos intelectuales que excede a los especialistas. Al aproximarse el fin del régimen de la dictadura militar, a principios de 1981 la revista se encuentra en condiciones de expandir su ámbito de circulación en el campo cultural argentino y al mismo tiempo incorporar colaboradores que provenían del exilio con su agenda de problemáticas. *Punto de Vista* pone en circulación otros discursos: desde la crítica cultural y la teoría literaria hasta la reflexión sociológica y la historia cultural, la revista mantiene una opción intelectual refractaria a los discursos autoritarios, no sólo políticos, sino propiamente culturales (Patiño, 1997, p. 9).

En cambio de estas dos, aunque están presentes la crítica de libros y las entrevistas a escritores, *El Porteño* se dirige a una audiencia más vasta y más heterogénea que aquellas. En cuanto a su masividad se acerca a la revista *Humor*, que aparece en 1978, desde donde se despliega un discurso cultural disidente que, cruzado con la sátira y el registro humorístico, es tolerado por la dictadura, aunque no sin sobresaltos. Todas ellas reflejan, desde distintas posiciones, un particular estado del campo intelectual, marcado por el retorno de la democracia.

En efecto, a partir de la democracia política y el Estado de derecho, entre 1983 y 1987, las posiciones en el campo cultural argentino tenderían a recolocarse en función del nuevo lugar que ocupan los intelectuales en el escenario político democrático. Una serie de cuestiones se presentan como perentorias. Tal como señala Patiño:

La profunda reforma de las relaciones entre cultura y política que se produce por esos años forma parte de este mismo proceso. Luego de una larga hegemonía de la cultura política de izquierda en el campo intelectual —que arranca a mediados de los cincuenta y se prolonga hasta principios de los ochenta—, se plantea un conjunto de cuestionamientos a sus contenidos que provienen del mismo sector de la izquierda. El nuevo escenario no es ya un espacio hegemonizado por el autoritarismo pero, al mismo tiempo, tampoco es un espacio frente al cual los intelectuales que provenían del peronismo y la izquierda pudieran seguir desplegando, sin una reflexión crítica previa, el mismo fundamento revolucionario que había legitimado las prácticas culturales durante los sesenta y setenta [...]. La reubicación de estos intelectuales y los escritores respecto de una nueva cultura política democrática será uno de los principales ejes del cambio cultural del momento, ya que la reestructuración total o parcial de sus tradiciones ideológico-políticas genera una crisis de los paradigmas estético-culturales hegemónicos y una redefinición de la idea de cultura, de sus relaciones con la política, del lugar y la función del intelectual. (Patiño, 1997, p. 6)

Siguiendo esta línea de análisis, interesa destacar los nuevos tópicos alrededor de los cuales se pronunciarán los distintos núcleos de intelectuales representados por las revistas que mencionamos, espacio, recordemos, donde un ex colaborador de *El Expreso Imaginario* como Jorge Gumier Maier se incorpora como colaborador a *El Porteño*.

En primer lugar, se hace presente la “cuestión de la democracia”. Esta problemática posee varias aristas. Por un lado, la democracia se define en contraste con el gobierno militar que ha finalizado, pero sobre todo por oposición a un código social heredado de éste, que persiste más allá del cambio de régimen. Se hace necesario recuperar el debate intelectual, reconstruyendo una esfera pública obturada por la censura y represión de los años de la dictadura. Desde las páginas de estas revistas, y en particular de *El Porteño*, no cesará de señalarse la persistencia de patrones autoritarios internalizados tanto en las instituciones oficiales como en las interacciones de la vida cotidiana. En segundo lugar, se desprende de la revalorización de la legalidad democrática, el procesamiento de la crítica al régimen anterior en términos de la problemática de los Derechos Humanos, para el proceso de juzgamiento social, legal y político sobre la dictadura militar. Esto supone su cumplimiento, en particular, sobre las víctimas de

terrorismo de Estado. Pero también habilita una discusión acerca de su extensión hacia otros grupos minoritarios. En tercer lugar, un gran conjunto de temas se vinculan con la crítica —o autocrítica, según el caso— acerca de la militancia de los setenta, que se articula con una crisis internacional de la izquierda. Tiene lugar un cuestionamiento de los espacios militantes que han ocupado lugares centrales en la vida política de los setenta que se manifiesta, como es lógico suponer, tanto en un nivel teórico-doctrinario, como en un nivel cultural y estético. Siguiendo un poco más el argumento de Patiño, la autora sostiene que tanto a aquellos intelectuales que provenían del peronismo, como de los partidos políticos de izquierda, se les impone la necesidad de desplegar una reflexión crítica “acerca del mismo fundamento revolucionario que había legitimado las prácticas culturales durante los sesenta y setenta”.¹¹ A esta crisis se refiere en los siguientes términos:

Luego de una larga hegemonía de la cultura política en el campo intelectual —que arranca a mediados de los cincuenta y se prolonga hasta principios de los ochenta—, se plantea un conjunto de cuestionamientos a sus contenidos que provienen del mismo sector de la izquierda. (Patiño, 1997, p. 41)

Como se dijo, forma parte de un universo de debates que definen los ejes de división de un mismo campo, al tiempo que otros de sus elementos trazan una continuidad con la década anterior. *El Porteño* muestra cierta continuidad con las problemáticas de *El Expreso Imaginario*. Recupera, en este sentido, temas como ecología, aborígenes, la antipsiquiatría de Alfredo Moffat, plástica —una entrevista a Berni realizada cinco días antes de morir—, y jazz argentino con una entrevista al Mono Villegas.

Pero sus rasgos peculiares la vinculan fuertemente con un nuevo estado del campo. Otros artículos marcan un cambio de época, como el análisis de actualidad política de Inglaterra y de Polonia, o el

¹¹ Patiño señala en nota al pie dos libros que efectivamente se encuentran en la base de sus hipótesis sobre la evolución del campo cultural en este período: Oscar Terán (1991), *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires: Puntosur, y Silgal, S. (1991), *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires: Puntosur. La cita no es textual, sino que corresponde al análisis de la autora.

informe sobre emigración, vinculado a razones económicas y políticas, consecuencia del período político militar, aún vigente.

Completan este número una variedad de investigaciones periodísticas, centradas en la producción cultural, abarcando un espectro que puede interesar al público común, no iniciado, pero también al público entendido: la relación entre arte y tecnología, fotografía —una entrevista a Humberto Rivas—, un artículo acerca de la relación entre artistas y críticos, mirado desde el punto de vista de los artistas, y un relato de Alfredo Pippig, “extraño narrador argentino”.

La revista es creada por Gabriel Levinás, que la dirigió hasta 1985, cuando la dirección pasa a Jorge Lanata, su nuevo propietario. Levinas había tenido una importante galería de arte contemporáneo desde 1975, llamada *Artemúltiple*, que había dado espacio a las nuevas tendencias.¹² Participan en su revista algunos de sus artistas de un modo permanente, como Armando Rearte u Oscar Bonny.

El escritor Miguel Briante es el jefe de redacción de la revista entre 1982 y 1984, cuando fallece. Además de escribir ocasionalmente reseñas críticas sobre artes plásticas en revistas internacionales como *Artinfy Vogue*, había colaborado en ese rol en medios como *Confirmado*, *Primera Plana*, *Panorama* y *La Opinión*, revistas que han congregado tempranas respuestas a la dictadura, que con dificultades circulan años antes de que ésta hubiera finalizado. En agosto de 1983 se suma Enrique Symns como director del suplemento *Cerdos y Peces*. La cercanía de Symns con Jorge Pistocci, quien ha iniciado a Symns en el

¹² Pertenecían a su galería Marcia Schwartz, Felipe Pino, Jorge Pirozzi, Eduardo Stupía, Fermín Eguía, y el mencionado Armando Rearte, entre otros. La galería de Levinas fue un espacio de legitimación clave para los artistas de los ochenta, tal como recuerda Marcia Schwartz:

“M.S.: Y era el premio de Ridder, no sé quién estaba. No me acuerdo quién era el jurado tampoco, pero un premio muy importante para jóvenes.

M.C.: Vos recién empezabas...

M.S.: A mostrar, sí. Eso en realidad lo mandó Gabriel Levinas, de la galería *Artemúltiple*. Yo le llevé las cosas y él me los enmarcó, le sacó las fotos, los llevó todo. Después hice la muestra y yo ahí, porque yo no estaba acá, vino mi hermana y yo le mandé los cuadros y él hizo la muestra (Entrevista personal, 21 de octubre de 2009).

periodismo en su revista *Pan Caliente*, sugiere la cercanía mencionada entre el espacio social de *El Expreso Imaginario* y el de *El Porteño*.¹³

Pero hemos de notar también sus diferencias, dadas en principio por el cambio de contexto. Si bien la última es contemporánea del régimen militar en sus primeros veintidós meses, desde su apertura en enero de 1982 hasta octubre de 1983, se trata de un período final de la dictadura, cuando la censura y la autocensura han disminuido notablemente.¹⁴ Con respecto a *El Expreso Imaginario*, *El Porteño* adquiere un tono ideológico político, situado en la política nacional. Algunos de los temas compartidos sirven para visualizar el cambio de tono. Con respecto a los aborígenes, en *El Expreso...* los artículos subrayan el valor artístico, o bien el tipo de la relación —especialmente no mercantil— de estas culturas con la naturaleza, elementos con los cuales se manifestaba una identificación, y al mismo tiempo su exaltación funciona como una crítica a la cultura occidental. En el caso de *El Porteño*, la problemática sigue estando presente, pero los artículos colocan el acento en la dimensión política históricamente situada, del vínculo entre el Estado argentino y las comunidades.

Tanto la torsión antiautoritaria como la revalorización de los mecanismos de la democracia formal, y en este sentido la fuerte presencia de los organismos y del discurso de los derechos humanos, así como también la revisión doctrinaria que habilita la crisis de la izquierda, todos estos problemas que presenta este período de transición del campo intelectual, ponen en circulación nuevos temas que progresivamente conquistarán el espacio público, conforme avance el proceso de redemocratización y recambio de los referentes político-intelectuales. La reflexión de Gumier Maier, cuyo punto de partida,

¹³ También comparten algún colaborador, como Claudio Kleinman. Por otro lado, Symns había trabajado como actor en una obra de café concert con otro integrante de *El Expreso Imaginario*, Horacio Fontova.

¹⁴ Suelen mencionarse dos hitos que marcan la apertura de las condiciones represivas durante la dictadura. En primer lugar, el traspaso de la presidencia de Videla a Viola, en marzo de 1981, quien sería a su vez derrocado a fines de ese año por el general Galtieri. En segundo lugar, la pérdida de la guerra de Malvinas, en 1982, hecho que debilita al régimen de manera definitiva (Canelo, 2006, pp. 68-71).

y centro organizador es la problemática —la experiencia— gay, será el punto desde el cual abordará todas estas temáticas.

La revista había sido tempranamente receptiva a esta temática, antes de la intervención de Gumier Maier. En agosto de 1983 comienza a salir en *El Porteño* el suplemento *Cerdos y Peces*. El director es Gabriel Levinas, y su jefe de redacción Enrique Symns. El subtítulo del suplemento indica el tono de irreverencia con el cual se abordan allí los tópicos del momento: en cuanto a la democracia, tiende al cuestionamiento de sus límites formales y de las resistencias que todavía pueden detectarse en amplios sectores de la población. Se fuerza la tolerancia aceptada, subrayando los límites de las libertades y garantías, aún en riesgo. Evidencian esta situación las múltiples amenazas y, finalmente, el cierre del suplemento. En octubre de 1983, un artículo de Néstor Perlongher da cuenta de una situación de represión que tiene lugar aun cuando ya se ha producido el sufragio y la Junta Militar, masivamente desprestigiada, se encuentra en retirada. Números más adelante, Jorge Gumier Maier comienza a publicar en forma regular una columna dedicada a la problemática gay en el cuerpo de la revista, lo que la distingue a ésta de todas sus semejantes. La reflexión sobre esa experiencia por parte de Gumier Maier, por otro lado, será el eje de organización de su perspectiva intelectual y le permitirá colocarse, desde allí, ante los nuevos debates.

Repasaremos a continuación la evolución de los temas que caracterizaron a la revista en esos primeros años, cuyo contraste con la revista anterior permite destacar diferencias en el estado del campo. En primer lugar, la problemática de la democracia. El artículo de diciembre de 1984 tiene por tema la relación entre “Derechos Humanos, sexualidad y autoritarismo”. Sus posiciones en el texto vinculan debates del momento político particular de las políticas de diversidad sexual, con los de la cultura política de la democracia, en particular los derechos humanos.

Muchos gays sostienen que su cuestión compete a Derechos Humanos. Sí, si recordamos que aun hoy se asesina a gays impunemente, o si recordamos también a aquellos que están presos por su modo sexual y que nadie osa reivindicar; o a los que murieron en campos

de concentración (de Argentina, claro) y nadie vio, o si vio, dictó su propia ley de amnesiología. [...] Pero es errado plantear la cuestión SOLO en esos términos. Los gays existen para hacerse cargo de las pulsiones homosexuales que todos poseemos, y que de no ser reprimidas y depositadas fuera, impedirían que cumplamos con el mandato heterosexista. No se puede pedir integración a algo que justamente se sostiene gracias a este rechazo.

Es decir, el carácter estructural de la exclusión de los *gays* ponía en cuestionamiento la vía integracionista que seguía la CHA (Comunidad Homosexual Argentina) y sus seguidores.

En cuanto a la crítica de las izquierdas, comenzamos por el artículo “La izquierda y Osiris Villegas: Extrañas coincidencias” (Gumier Maier, 1984, noviembre). Básicamente, el texto reagrupa a figuras representativas de distintos momentos e ideologías políticas, en torno a su posicionamiento respecto a la cuestión homosexual. Forman parte de un mismo conjunto, en primer lugar, Hitler, “que basaba buena parte de su discurso paranoico en los peligros derivados de una sexualidad libre en la Unión Soviética de entonces”. En segundo término, “La misma URSS calcaría el modelo nazi, al combatir la homosexualidad ‘producto dilecto del capitalismo’. Aunque como base del argumento el llamado a los grandes ejemplos tenía su efecto, el objetivo de la crítica era, concretamente, sectores ligado al pensamiento de izquierda en la Argentina.

Ya en el primer mes de 1985 la columna de Gumier Maier perdía el tono pedagógico y militante que asumió en estos primeros números, para comenzar un nuevo año con otro tono. Algo sobre el culo recuperaba una vez más a Perlongher, lo que es una constante en sus anteriores textos también, pero ahora su influencia es más literaria que teórica: “Qué guarda el ano, y su sola mención allende su innata vocación excretora? ¿Tal vez el riesgo eterno, al decir de la Perlongher, que orlado de caca éste? (¿Pero se eximirán las damas de orlas llevar?)” (Gumier Maier, enero de 1985, p. 71). Rechazadas por el código que promovía el sector más “integrista” de la Comunidad Homosexualidad Argentina, cuya estrategia consistía en no provocar a los sectores más reaccionarios de la sociedad, las travestis eran objeto de interés de Gumier Maier. Justamente la ambigüedad de esta opción sexual,

cuestiona la unilateralidad del deseo y la misma noción de identidad sexual, tal como le interesaba sostener. El acento en este tipo de configuración forma parte de la contraposición a “la imposición de la división en géneros (dos), [que] necesita de la convención de signos inequívocos para sostenerse” (Gumier Maier, febrero de 1985).

Conclusiones

La observación relacional de las revistas estudiadas permite identificar en ellas los rasgos distintivos, contra un fondo de definiciones que imponen los sucesivos estados del campo intelectual. Esa evolución está marcada por las transformaciones en el sistema político, pero tiene, incluso en condiciones adversas, una autonomía en determinados espacios del campo intelectual. En ese contexto, los bienes culturales devinieron signos de grupo; afirmaban miradas del mundo utópicas, complejas, que al resistirse obligadamente a la propaganda externa reafirmaron con extremada firmeza —incluso con actitudes que hoy podríamos juzgar exageradas— su distinción: un *ethos* vocacional cuyo rasgo distintivo es la relación con los bienes de la cultura indisociable de un modo de vida. Los nuevos ingresantes portaban una relación con la cultura marcada por sus trayectorias heterodoxas, que se entienden, a su vez, en el contexto del letargo en el cual se sumergieron las instituciones de educación formal durante la dictadura. Los nuevos agentes de la cultura difieren de los consagrados en su tipo de formación, y en su trayectoria. En este sentido, el concepto de *habitus* que nos ayuda en la indagación permite identificar un principio de autoselección que se manifiesta en el gusto. Se trata, en la mayoría de los casos, de una primera generación de intelectuales, que no han heredado sino construido a lo largo de sus trayectorias una relación con los bienes de la cultura legítima que indudablemente está marcada por esa autoconstrucción de sí mismos como creadores. Los signos plebeyos de sus estéticas son una apropiación de la cultura popular, como ocurre en casos notables de la historia del arte argentino, pero la especificidad del período de transición democrática son justamente actores en quienes lo popular es una apropiación no de algo lejano, sino de lo propio. En este espacio podemos señalar el ingreso al campo cultural de actores en este período periféricos con respecto a la cultura dominante, cuya posterior actuación en el campo

cultural en la apertura democrática marcaría el inicio de la circulación de estéticas de signo plebeyo y contracultural que modificaron los criterios de legitimidad de la cultura argentina.

Referencias

- Boschetti, A. (1990). *Sartre y "Les Temps Modernes"*. Buenos Aires: Nueva visión. 125
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción, criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1995). *Respuestas: por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- Canelo, P. (2006). La descomposición del poder militar en Argentina. En A. Pucciareli (Coord.), *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Gumier Maier, J. (1977, agosto). Trienal latinoamericana de grabado. *El Expreso Imaginario*, 37, 34-35.
- Gumier Maier, J. (1979, octubre). Aproximándonos a Jorge de la Vega. *El Expreso Imaginario* [CD-ROM], 39, 8-10.
- Gumier Maier, J. (1984, septiembre). Los usos de un gay. *El Porteño* 33, 82.
- Gumier Maier, J. (1984, octubre). La mítica raza gay. *El Porteño*, 34, 80.
- Gumier Maier, J. (1986, julio). El divorcio es lo de menos. *El Porteño*, 55, 62-63.
- Gumier Maier, J. (1989, junio). Avatares del Arte. *La Hoja del Rojas*, 2 (11). Buenos Aires: UBA.
- Mero, R. (1982, marzo). Revistas subterráneas: el aire contra la mordaza. *El Porteño*, 3, 38-39.
- Patiño, R. (1997). Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987). *Cuadernos de Recienvenido*, 4. São Paulo: Depto. de Letras Modernas, FFLCH/USP. Recuperado el 21 de enero de 2010, de <http://fflch.usp.br/dlm/espanhol/cuadernos/recienvenido04.pdf>.
- Pinto, L. (2002). *Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Artículos de El Expreso Imaginario

- Alvarenga, M. y Alvarenga, M. (1977, noviembre). Estampado de telas. *El Expreso Imaginario*, 16, 11.

- Alvarenga, M. y Alvarenga, M. (1977, septiembre). Guía práctica para habitar el planeta tierra. *El Expreso Imaginario*, 14-16.
- Basabru, F. (1977, julio). Charles Mingus: Retrato y autorretrato del Santo Negro. *El Expreso Imaginario*, 12, 10-12.
- Bellessi, D. (1977, marzo). La poesía aborigen. *El Expreso Imaginario*, 8, 18-19.
- Bellessi, D. (1977, octubre). Gente de la tierra. *El Expreso Imaginario*, 15, 8-9.
- Curto, B. (1976, septiembre). John Cage: la música del silencio. *El Expreso Imaginario*, 2, 10.
- D'Amato, J. L. (1977, julio). ¿Qué pasa con el universo, bailarín y loco? *El Expreso Imaginario*, 12, 21-22.
- D'Amato, J. L. (1977, noviembre). ¿Qué es la biónica? *El Expreso Imaginario*, 12, 8-9.
- Giménez, E. (1977, julio). Manual de zoología fantástica. *El Expreso Imaginario*, 12, 14-17.
- Granados, R. (1977, julio). Danzas y ritmos del Kabuki japonés. *El Expreso Imaginario*, 12, 20.
- Gumier Maier, J. (1977, agosto). Trienal latinoamericana de grabado. *El Expreso Imaginario*, 37, 34-35.
- Gumier Maier, J. (1979, octubre). Aproximémonos a Jorge de la Vega. *El Expreso Imaginario*, 39, 8-10.
- Hyemeyohsts S. (1978, marzo). Pieles Rojas. Casa ser del universo es una rueda medicinal. *El Expreso Imaginario*, 20, 22-25.
- Kleiman, C. et ál. (1979, mayo). Hermeto Pascoal: La música va a magnetizar al mundo. *El Expreso Imaginario*, 34, 27-30.
- Kleiman, C. et ál. (1980, enero). Pappo: el rock and roll mata, pero está fuera de temporada! *El Expreso Imaginario*, 42, 45-47.
- Pettinato, R. (1978, mayo). Cine underground. Un vigoroso masaje en el ojo dormido. *El Expreso Imaginario*, 22, 6-11.
- Pistocchi, J. (1976, agosto). Little Nemo. *El Expreso Imaginario*, 1, 6.
- Pistocchi, J. (1978, marzo). 2001: Entre las máquinas y la eternidad. *El Expreso Imaginario*, 20, 6-9.
- Puga Lareo, R. (1977, agosto). Richard Avedon: el duro perfil de la vida. *El Expreso Imaginario*, 12, 14-15.
- Puga Lareo, R. (1977, septiembre). Henry Cartier-Bresson: un cazador al acecho. *El Expreso Imaginario*, 13, 18-19.

- Rafanelli, C. (1978, mayo). Psicodanza. Soltando el cuerpo, liberando el corazón. *El Expreso Imaginario*, 22, 14-15.
- Ramos, L y Lejbowicz, C. (1991). *Corazones en llamas*. Buenos Aires: Clarín /Aguilar.
- Rosso, G. (1978, junio). *Expreso Imaginario*, 26, 14-15.
- Roszak, T. (1968) *The making of a counter culture* [en español, 2005, *El nacimiento de una contracultura*. Barcelona: Kairós].
- Virgile, A. (1978, septiembre). Lovecraft: el terror de los espacios infinitos. *El Expreso Imaginario*, 26, 14-15.