



Sobre la construcción de un *habitus* disidente.

Jorge Gumier Maier (1953-1984)*

On the construction of a dissident habitus. Jorge Gumier Maier (1953-1984)

Mariana CERVIÑO**

Recibido: 09.11.12

Recibido con modificaciones: 03-12.12

Aprobado definitivamente: 12.02.13

RESUMEN

El presente artículo propone recuperar el concepto de *habitus* para identificar los rasgos que definen una orientación disidente en la trayectoria de Jorge Gumier Maier. Nos proponemos observar en un itinerario singular los sentidos que enlazan determinadas opciones de valor, en algunos espacios del campo

de producción intelectual que persistieron activos durante la última dictadura en Argentina. Queremos destacar en el itinerario intelectual de JGM, quien incorpora y vincula universos simbólicos, políticos y morales que marcan las sucesivas opciones prácticas configurando un tipo de intelectual. Definimos ese tipo como *disidente*, porque consideramos que su rasgo distintivo es un modo de vincularse con los bienes culturales, en el cual juegan un papel central elementos de un *habitus* compartido, cuya constante es la oposición a los criterios dominantes. A través de su origen familiar, y de los universos sociales en los cuales tienen lugar distintas etapas de su socialización fuera y dentro del campo de la producción cultural, intentamos rastrear la génesis de las disposiciones de Gumier Maier que lo orientan hacia la realización de posiciones de ruptura con respecto a los criterios dominantes. En contraste con el tipo de intelectual legítimo que había hegemonizado el espacio público del campo, el de JGM permite

* Agradezco a las personas que generosamente han leído todo o partes de este artículo: En primer lugar a aquellos que leyeron y comentaron este y otros textos que venimos compartiendo, con quienes compartimos instancias de intercambio en el equipo UBACYT del Instituto Gino Germani: Lucas Rubinich, Adrián Pulleiro, Daniela Lucena, Pilar Ramos Mejía, Belén Riveiro, Rocio García Barrese, Luisina Gentile, Marina Suarez. Por último, a la atenta lectura de Silvia Sigal que ha seguido la evolución de esta investigación tanto en la instancia de la Tesis de Maestría como en la de Doctorado, y aun continua aportándome valiosísimas sugerencias y correcciones que continúan hasta el presente, fuera de todo vínculo burocrático. los errores del texto, de todos modos, me pertenecen.

** Licenciada en Sociología, Magíster en Investigación en ciencias sociales y doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como docente de la carrera de Sociología de la misma universidad e investiga sobre arte argentino contemporáneo en el Instituto Gino Germani. Ha sido becaria de CONICET desde el año 2005; actualmente posee una beca postdoctoral de la misma institución. Correo: marianacerv@gmail.com

ver la construcción de un tipo de intelectual marcado por la vivencia de la homosexualidad y un tipo específico de activismo sexual.

En el estudio de su itinerario observaremos así, por un lado la evolución del campo entre 1978 y 1984, y por otro, los elementos de continuidad que vinculan a esos espacios sociales, a partir de las intervenciones de JGM en las publicaciones culturales *El Expreso Imaginario*, *El Porteño* y *Sodoma*.

Palabras clave: Campo cultural de Buenos Aires – dictadura - revistas culturales - habitus-intelectuales disidentes – homosexualidades - vocación.

ABSTRACT

This article aims to observe the intellectual production fields that remained active during the last dictatorship in Argentina. We propose to interpret the values involved in the different artistic options and practices of Jorge Gumier Maier, in order to identify the symbolic, political and moral universes that define the type of social actor he represents. His mode of construction as intellectual, place him at a type who we can call “vocational” and “dissident”. The first trait refers to the particular relationship he builds with the culture goods, where art is inseparable from life. The second of its properties refers that other regularity we can follow in his options: in different ways, they are always opposed to the dominant values and criteria of the global society.

From his family background, and fragments of its interventions in alternative and opposed publications within the dictatorship, we track the genesis of the dispositions of Gumier Maier (his *habitus*). His intellectual interventions let us identify an artistic and intellectual *ethos*, that goes more beyond its case, representing a type of agents inside the peripheric area of the cultural field through the period, that emerge into the field itself, from the return of democracy. We will regard, on one hand the evolution of the field since 1978 to 1984, and secondly, the elements of continuity that link the social spaces around cultural publications as *El Expreso Imaginario* (The imaginary express), *El Porteño* (The Porteño) and *Sodoma* (Sodom).

Keywords: cultural field of Buenos Aires – Dictatorship – habitus - dissident intellectuals – homosexualities - vocation.

SUMARIO

Introducción . 1. El rechazo de la herencia. II. El expreso imaginario. III El porteño. Un nuevo estado de campo. IV. Sodoma. Conclusiones. Imágenes

Introducción

Entre 1989 y 1993 se produjo la emergencia de un grupo de artistas nucleados en torno a la sala de exposiciones del Centro Cultural Ricardo Rojas. Como director y curador, Jorge Gumier Maier configuró a través de sus elecciones un universo estético diferenciado en el campo artístico de Buenos Aires. A través de la selección de los expositores que exhibían allí sus primeras obras pudo recortar a lo largo de esos primeros años de funcionamiento de la

galería del Rojas, un conjunto de obras y artistas que al cabo de tres años fue reconocido por instancias del campo consagradas y con capacidad de sancionar su existencia. La aparición de reseñas críticas sobre exposiciones en la Sala del Rojas se iniciaron bastante tardíamente, cuando ya la sala tenía un recorrido de al menos dos años ¹. Un primer período de emergencia del espacio comienza con la apertura de la sala. Gumier Maier se ocupa de propiciar un laboratorio de experimentación estética quienes conformaron el núcleo de artistas más cercanos. Luego, una serie de indicadores permiten señalar la inauguración de una etapa de progresiva consagración en el cual estética identificada con el Centro Rojas y la posición construida por JGM dominan el proceso de renovación del campo artístico heredado de la dictadura militar. Dos grupos de condiciones hicieron posible su emergencia; las que tenían que ver con el estado del campo cultural y artístico en la postdictadura; y las que conformaban el tipo de actor social habilitado para llevar a cabo una estrategia de ingreso en el campo, marcada por su posición disidente respecto de las reglas que regían ese espacio ².

Lo cierto es que la renovación del mundo de las artes plásticas no era ni la primera ni la última en producirse. El círculo de artistas del Rojas heredaba de hecho el prestigio ganado en el círculo de producción restringida las radicales experimentaciones que habían tenido lugar en las artes escénicas, de las cuales había sido sede desde el año 1984. El fenómeno del Rojas en el campo artístico forma parte de un proceso que involucra a todo el campo cultural. En todos los espacios que se vieron transformados podemos observar es que en todos los casos, la renovación estética – es decir, el cuestionamiento de los criterios legítimos acerca de lo artístico- fue de la mano del ingreso al campo de la producción cultural de Buenos Aires de un tipo social de artista contrapuesto al tipo legítimo.

Causas concurrentes habilitaron la posibilidad de que esas emergencias que propiciaron rupturas estéticas en el espacio público. Por un lado, las condiciones del campo cultural en la postdictadura ³. Por otro, era necesario que se contara con los actores que debían llevarlas a cabo. En este sentido, debe reconocerse en Jorge Gumier Maier la capacidad de llevar a cabo una serie de rupturas iniciales que en el caso de Rojas favorecieron la toma de opciones

¹ Se publicaron primero en el diario *Página 12* (Lebenglik, 22 de octubre y 30 de julio de 1991). Ya en el año 1992 comienza a aumentar la presencia en la prensa masiva de las muestras en el Rojas o de artistas cuyos comienzos están ligados a la sala, indicando el interés que había despertado el Rojas más allá de los muros del círculo chico de amistades y pares. Véase la entrevista en *Clarín* a Marcelo Pombo, artista que forma parte del núcleo del grupo Rojas (Oliveras, 21 de marzo 1992). En el mismo diario hubo también ese año una reseña sobre una exposición del fotógrafo Alejandro Kuropatwa, cuya fama excedía la del espacio (12 de junio de 1992). La misma muestra fue mencionada ese mes en el diario de cultura *La Maga* (junio de 1992) Pero cualitativamente un punto de inflexión puede ubicarse en una reseña realizada por el crítico Jorge López Anaya en la sección de arte del tradicional diario *La Nación* (agosto, 1992), indican que el fenómeno del Rojas había trascendido el pequeño círculo de semejantes, para comenzar el ciclo de reconocimiento y consagración artísticos del grupo. Una exposición en el Centro Cultural Recoleta en el siguiente año permitió especificar aún más los rasgos singulares del espacio ante una audiencia mayor, proporcionando una visibilización hacia fuera del círculo restringido. Luego de esta muestra varios de los artistas que habían exhibido sus primeros trabajos en el Rojas, pasaron a formar parte de las galerías de arte contemporáneo más prestigiosas y prestigiantes de Buenos Aires.

² En el primer período, que definimos como el de la emergencia de la formación pueden detectarse los rasgos más distintivos de un espacio que aun se construía a sí mismo, finaliza cuando a partir de reseñas en la prensa y otros indicadores, comienzan un período de progresiva consagración de esos artistas más allá del Rojas, al tiempo que el Rojas se convierte en una posición distinta en el campo, definida tanto por ellos como por los otros frente a quienes se distingue; comienza a existir para el campo con una instancia significativa a la cual son asociados determinados valores éticos y estéticos, más allá de las particularidades de cada uno de los artistas.

³ En otros trabajos he analizado el modo en el cual se vinculan la renovación estética que tiene lugar en el campo cultural en la posdictadura y el ingreso de nuevos tipos de agentes en el campo cultural de Buenos Aires (Cerviño, 2010, 2012 a,b,c). Queremos avanzar aquí sobre el período que antecede a ese proceso que es el de la construcción de los actores que realizaron esos cambios.

autónomas con respecto a los centros, necesarias para construir una posición nueva. ¿Cuáles fueron los elementos de su *habitus*, entendido como efecto acumulativo de la experiencia, que lo dispusieron a ello? Aquí queremos rastrear, a través del itinerario de JGM al cual tomamos como tipo ideal, la génesis de ese tipo de actor social, intentando identificar en las sucesivas opciones y acciones, la continuidad de un *habitus* dispuesto a la ruptura de reglas⁴.

Proponemos identificar un lazo entre distintas experiencias cuyas opciones y acciones se encuentran marcadas por la oposición a los valores estéticos y éticos dominantes. Se trata de observar esta constante en los distintos modos en los que se reformula ese *ethos*, en determinados espacios sociales y distintos estados del campo intelectual atravesados por un actor, cuyas opciones permiten encontrar en él un modelo típico ideal del tipo de agente que queremos identificar. En particular nos interrogamos cuáles son los elementos que contribuyen a la sistematización de opciones vitales que marcan un modo de concebir la tarea intelectual, cuya génesis queremos reconstruir a través del itinerario de JGM

I. El rechazo de la herencia

Nacido en el año 1953, Jorge Gumier Maier creció en una familia de inmigrantes, donde circulaban pocos relatos sobre su pasado. Su madre, Emma Maier es argentina, judía, de origen austríaco. Su padre, Gino Gumier, proviene de una familia campesina del norte de Venecia; sus abuelos han migrado allí desde Francia. La infancia de Gumier se desarrolla en una amplia casa en Morón. La familia se muda luego a Ramos Mejía - barrio próspero de la zona oeste del conurbano bonaerense- gracias a la actividad de su padre, quien a partir de su propio trabajo ha llegado a ser un pequeño empresario industrial metalúrgico (Verlichak, 1998: 24)⁵. Sus primeros años permiten esbozar una trayectoria de ascenso típica entre generaciones de inmigrantes, producto de la movilidad social ascendente. Gumier Maier ha sido un niño solitario, al que le gustaba leer y pintar. Sin ninguna guía específica por parte de sus mayores lee ávidamente la enciclopedia de divulgación *Lo sé todo*. Asiste a un colegio primario estatal. Llevado por su madre, va a talleres de arte del barrio desde los cinco años.

Marcan su adolescencia tres rupturas con su destino más probable. En primer lugar, renuncia a continuar el camino paterno al frente de la pequeña empresa familiar. Aunque ha de mantenerse en algunas oportunidades con parte de esta renta, se niega a asumir el rol gerencial esperado por sus progenitores. En segundo lugar, rompe con la escolarización básica: no finaliza el secundario tradicional, ni la Escuela Municipal de Arte que la habría sustituido. La aprobación

⁴ En su trabajo sobre Sartre, Ana Boschetti (1990) define al *habitus* como la génesis de una «matriz de experiencias», productora de una «forma estructurante –la percepción del mundo social y de la posición del escritor– que organiza las diferentes realizaciones de la obra» (Boschetti, 1990: 91). Su uso de este concepto destaca el matiz que otorga Tomás de Aquino al término, en el sentido de subrayar que el *habitus* otorga una «orientación moral» de los actos. Se realiza aquí una apropiación de la formulación de la noción de *habitus*, como se presenta en Tomás de Aquino según la reconstrucción que realiza Ana Teresa Martínez (2007), a propósito de las raíces filosóficas del concepto de Pierre Bourdieu. Éste se articula, en nuestro marco teórico, con las ideas propuestas por Heinich (2005), en el sentido de observar distintas moralidades de artistas producto de sucesivas organizaciones de actos y valores. Tomamos distancia de la connotación pedagógica que tiene el término “moral” en la filosofía de Tomás de Aquino (1954: 5). Para un abordaje de los antecedentes y usos de la noción de *habitus* ver también Cerviño (2011).

⁵ Los datos biográficos de Gumier Maier han sido reconstruidos a partir de fuentes secundarias. En este caso la fuente citada consiste en un libro donde se recopilan una serie de entrevistas realizadas a artistas de la década del noventa, entre ellos, a JGM. Pero las entrevistas han sido editadas por la autora, de tal manera que el diálogo inicial se ve transformado en una primera persona continua del artista en cuestión, con lo cual es difícil identificar la voz del entrevistado por fuera de la interpretación y el estilo de quien narra. Otra fuente de la reconstrucción biográfica es la entrevista realizada por María Moreno, reproducida en el medio televisivo “Canal a”, Buenos Aires.

de las materias básicas le permite inscribirse en la carrera de psicología, que tampoco finaliza. Abandona la secundaria en tercer año para ingresar en la Escuela Municipal de Arte Manuel Belgrano. En ese año, 1969, estudia algunos meses grabado con Mabel Rubli. Luego concurre unos años a la Facultad de Psicología de la Universidad de Buenos Aires, donde ingresa como militante a un partido maoísta entre 1972 y 1976; pero abandona la carrera antes de finalizarla. Se inscribe luego en la Escuela Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano, donde conoce a Marcia Schwartz, Felipe Pino y Duilio Pierri, artistas que serán consagrados en los años ochenta. No comparte a pesar de ello la generación artística con ellos, ya que su carrera comienza luego de múltiples inicios en otras disciplinas⁶.

Luego de una formación formal incompleta se convierte en autodidacta. Dado que no hereda de su entorno elementos significativos que puedan ser valorados por el mundo intelectual al que ingresará por propia decisión. Su relación con los bienes de alta cultura será íntegramente adquirida con posterioridad a su período escolar.

La tercera ruptura se produce al asumir una orientación en sus elecciones sexuales distinta de la esperable, la heterosexual, lo que implica renunciar a los beneficios del rol masculino, en una familia media de mediados de la década del sesenta, cuando vive su adolescencia. En un orden de dominación heterosexista, esta opción nunca está exenta, como señala Pecheny del “desafío de procesar individual y colectivamente el sentido identitario que adquiere el hecho de no amoldarse al destino esperado de heterosexualidad” (Pecheny en Meccia, 2006:15).

La operación que se le impone en primer lugar consiste en definir la posición intelectual propia a partir de su diferenciación con respecto a otros. Manifiesta apegos cuasi religiosos y rechazos violentos hacia los bienes culturales. La relación que establece con éstos está marcada afectivamente por las rupturas que implica su autoconstrucción. En primer lugar con respecto al entorno familiar carente de elementos valiosos en el universo intelectual. Al mundo prosaico del cual proviene, opone sucesivamente la disposición estética más alejada de esta, la más “pura”, es decir “(...) la aptitud para percibir y descifrar las características propiamente estilísticas, inseparable de la práctica sistemática del desinterés y el distanciamiento respecto de los valores y los beneficios que otorga el mundo de la burguesía” (Bourdieu, 1998: 49-55). Renuncia tempranamente a una de las vías disponibles socialmente para compensar la falta de herencia cultural legítima, y en lugar del sistema de títulos toma el camino de la formación autodidacta. La formación de su vocación intelectual, en lugar de ser promovida por el entorno familiar, se desencadena con posterioridad a una o más desviaciones de sus trayectorias más probables, debidas muchas veces a la inestabilidad de la posición familiar (ascenso, declinación, posición *en porte-à-faux*⁷) (Sapiro, 2007:9). De alguna manera, esa inestabilidad del propio lugar en la sociedad habilita el arrojo hacia una perspectiva incierta⁸.

⁶ Como señala Manheim (1928), el nexo de la generación, si bien dispone a los que comparten la característica de la edad, no supone la construcción de un “grupo concreto”. A pesar de compartir una similar “situación de generación”, sus distintos itinerarios poseen diferencias significativas. Su amistad, nacida en estos años de la Escuela de Arte, tendrá un fin abrupto justamente ante el ingreso de Gumier Maier en el campo de las artes visuales. Son justamente las “modalidades de acceso”, por otro lado, varían sustantivamente en los años ochenta, divididos por el cambio de régimen, a fines de 1993 (la asunción del gobierno democrático tiene lugar el 10 de diciembre del 1983) y esa década que separa el ingreso de Marcia Schwartz en el campo del de Gumier Maier, los distancia tanto como para poder ubicar a Gumier Maier en la generación siguiente a la de Schwartz, Pino y Pierri quienes sí traban lazos profundos a partir de su generación. Justamente la ruptura personal entre Gumier Maier y Schwartz es un indicador del “cambio generacional” que ocurre en las artes visuales, tal como lo entiende Manheim (1928: 211-217).

⁷ Se trata de una figura proveniente de la arquitectura que utiliza Pierre Bourdieu para designar un tipo de posición social ambigua. Así explica su sentido la Doctora Ana Teresa Martínez : “La expresión *en porte-à-faux*, según el [diccionario francés] Robert, se dice de una pieza de un dispositivo que está mal ubicada, *Trabajo y Sociedad*, Núm. 21, 2013

II *El Expreso Imaginario (1976-1982)*

En los últimos años de la Escuela Municipal de Arte a la que asiste, Gumier Maier forma parte del grupo de artesanos inspirados en las experiencias del hipismo que desde mediados de la década del sesenta comienzan a mostrarse en Córdoba, Rosario, y Buenos Aires. En plaza Francia se constituye un centro de encuentro de rockeros, poetas e intelectuales, junto a editores de revistas que acompañan el fenómeno del rock. En efecto, 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).

A diferencia de otras, *El Expreso...* no se restringe a un género –como el rock–, ni siquiera a lo musical. Existen otras secciones fijas como «Crítica de espectáculos», «Guía del espectador», «Revistas subterráneas», (septiembre de 1977: 20-21), o el «Rincón de los fenicios», dedicada a avisos clasificados de objetos de consumo alternativos: ropa hindú, comida orgánica, música de culto, entre otras cosas. Frecuentemente hay espacio para historietas prestigiosas, provenientes de distintas partes del mundo (*Kat Krazy*, septiembre de 1977: 23; *Vuelos de Argento*, septiembre de 1977: 19; *El famoso*, octubre de 1977: 15). La revista se constituye no solamente en un órgano de difusión de producciones artísticas, sino que funciona como un centro simbólico capaz de nuclear personas dispersas que se comunican por su intermedio y conmueven una sensibilidad común. Ofrece, no solo información sobre consumos 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, etcétera. 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» (Imagen 1), donde se enseñan técnicas de teñido de ropa estilo «*batik*» (Alvarenga y Alvarenga, septiembre de 1977: 16; noviembre de 1977: 11), cómo hacer una huerta doméstica, consejos para una buena alimentación (*El Expreso Imaginario*, noviembre de 1976: 17), entre otras cosas. Se trata de un mundo que permite una sociabilidad distanciada del opresivo semejante al resguardo que pudo ofrecer el cerrado mundo académico parisino al joven Foucault, homosexual tímido y retraído, de los compromisos sociales que lo oprimían (Pinto, 2004: 29).

En el «Correo de Lectores», convertido rápidamente en una sección central de la revista, se observa 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.

desplazada, en un lugar incorrecto, de modo que no le es posible hallar un punto de apoyo firme, y por eso se encuentra en una situación inestable, ambigua. Es una expresión que Bourdieu emplea reiteradamente para calificar a los agentes que están situados en el campo (por distintas circunstancias, entre las que predomina la trayectoria social inusual), en 'posiciones imposibles', y que por esa razón son los agentes más propensos a inventar nuevas tomas de posición". Martínez, Ana Teresa, Pierre Bourdieu. Razones y lecciones de una práctica sociológica, Buenos Aires, Manantial, p.269.

⁸ Sapiro describe también el lugar que tienen frecuentemente las rupturas en la opción de la vida de artista, que ejemplifican bien el caso típico ideal de Rimbaud; la figura del artista maldito recuerda el rechazo de la respetabilidad burguesa contra la cual ese tipo de artista se define (2007: 10). El caso de Jorge Gumier Maier puede incluirse en este tipo.

En junio de 1978, en el número 23, se publica una carta enviada por Jorge Gumier Maier 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: 4).

Aprovechaba “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: 4).

Se reconoce como rasgo central de este espacio una propensión a cuestionar las normas y la normalidad (Bourdieu, 1995: 161), lo que obliga a elaborar un conjunto de reglas alternativas a la dominante, en todos los órdenes de la vida. Se destaca en la selección de símbolos artísticos de 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 al dominante. El carácter minoritario de este espacio en sus inicios requiere una barrera defensiva contra la contaminación externa, para lo cual elaboran un código moral sin concesiones⁹.

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. El rasgo vocacional de los productores que hacen la revista, se articula con la postulación de un actor cultural disidente, que es otra de las constantes distintivas del grupo de quienes editan *El Expreso*, así como de los siguientes pasos en el itinerario de Gumier Maier.

Se recupera el fenómeno del *rock*, pero a diferencia de lo que ocurre en otras revistas contemporáneas se constituye un discurso erudito que eleva la valoración de este en tanto fenómeno artístico y cultural. Se destacan en la revista la poesía de las letras (junio de 1977: 7), los imaginarios contraculturales, las tradiciones no occidentales, sobre las que se realizan

⁹ 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 soliviantar 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. Extracto del libro Ramos y Lejbowicz, *Corazones en Llamas, Historia del Rock Argentino en los ‘80*, Buenos Aires: Clarín/Aguilar U.T.E. Disponible en <http://www.lahistoriadelrock.com.ar/gen/cap20.html>, enero 2010.

investigaciones serias y extensas. Junto al hipismo, aparecen en forma reiterada artículos sobre el ecologismo, la filosofía oriental, la tecnología y el futuro (marzo de 1978: 6-10). La presencia del movimiento *punk* dejará su marca en este espacio (junio de 1978: 27-35). 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. Es 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 culturales¹⁰.

Lo cierto es que la identificación de Gumier Maier con los productores de la revista encontró reciprocidad, y a partir del N° 37, en agosto de 1979, se suma al grupo de colaboradores¹¹. Escribe algunos más tarde la nota de tapa del n° 39 de la revista, sobre el artista Jorge de la Vega (Gumier Maier; octubre de 1979: 8-11)¹².

Tal como los integrantes del grupo de *El Expreso Imaginario*, y acorde con los intereses amplios de Jorge Gumier Maier, De la Vega es un artista e intelectual irregular: incursiona en géneros no tradicionales como el café concert o la historieta, mientras conforma uno de los grupos pictóricos más reconocidos en la historia del arte argentino. Reencontramos también en este artista una preocupación por la relación entre arte y vida, común a todos los integrantes de la vanguardia, pero que en él adquiere la forma de “el arte como forma de la propia vida”, lectura que cuando aparece en otros de sus colegas toma la forma en ese período de un compromiso político más específico¹³. Gumier Maier lo describe como un “gran anti-solemne”. Afirma que un método lo definía: “El método de dar vuelta las cosas, constante de su vida” (Gumier Maier, octubre de 1979: 8). Rescata los rasgos infantiles de su estética, que lo distingue del resto de los integrantes de la Nueva Figuración. Señala:

De la Vega creía en la infancia. No porque fuesen los hombres del mañana, sino porque se daba cuenta de que el desprejuicio, la libertad y el juego riesgoso son los instrumentos más eficaces

¹⁰ 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* solo pretende que el aburrimiento, el stress cotidiano y la rutina no se lo traguen, 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: 30).

¹¹ 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.

¹² Jorge de la Vega (1930-1971) comienza a exhibir sus trabajos en espacios importantes del campo artístico de Buenos Aires en el año 1960. Sus trabajos de ese período tienen una impronta marcadamente informalista, estilo corriente en la época. Frecuentaba a otros artistas con los que compartía esas búsquedas, como Alberto Greco y Keneth Kemble. En 1961 formó el grupo Nueva Figuración junto a Noé, Deira y Macció, con quienes realizó numerosas exposiciones. A través de los años el grupo no solo ha adquirido una importante consagración a nivel oficial, y comercial en el país y en el exterior, sino que los artistas del grupo han retenido el reconocimiento de los pares, el de más valor en un campo (Malba-Colección Constantini, noviembre 2003-febrero 2004). La presentación de su disco *El gusanito en persona*, por ejemplo, fue realizada en la Galería Bonino, galería que dentro de aquellas que fueron proclives a la vanguardia, poseía además un gran poder consagratorio (Longoni y Mestman, 2000: 37).

¹³ El recurso de la comparación permite destacar aún más su singularidad. AndreA Giunta señala en este caso las diferencias entre Noé y De la Vega del siguiente modo: “Mientras Noé quería atrapar los antagonismos culturales que marcaban la historia reciente, De la Vega trastornaba la materia haciendo que la realidad también entrara en sus obras, pero para dar forma a sus propias fantasías. [...] De la Vega mezclaba fragmentos del mundo que lo rodeaba, pero no para narrar la historia como quería Noé, sino para introducirlos en la composición de sus personajes imaginarios que presentaba en series” (Giunta, 2001: 205).

para comprender la realidad y ubicarnos en ella como mejor podamos (Gumier Maier, octubre de 1979: 9).

La apelación a un artista como De la Vega es significativa, dado que en ese momento, como crítico de arte, Gumier Maier se inscribe en la tradición vanguardista de los años sesenta, y dentro de ella, a un tipo de artista que se mantiene, a pesar de que existen otras experiencias de progresiva desmaterialización de la obra, dentro de los términos de la obra de arte autónoma, tal como lo hará luego Gumier Maier, con sus elecciones artísticas¹⁴.

Dos números más adelante, el alejamiento de Jorge Pistocchi de la revista ilustra hasta qué punto el nuevo mundo requería, para él, un sistema normativo totalmente alternativo donde ningún gesto de especulación podía tener lugar. Desde su ingreso, el punto de vista de Gumier Maier se acercaba al de Pistocchi, en cuanto a que consideraba excesivo y poco interesante el lugar ocupado por el *rock* –ya devenido un producto comercial– en la cultura en general, y en la revista en particular. Consecuentemente, su participación en la revista finalizó con el alejamiento de Jorge Pistocchi¹⁵. Como otras de sus opciones, su cercanía con respecto de éste último, en medio de las divisiones internas de la revista, reitera su construcción de un intelectual puro, opuesto a las lógicas especulativas e interesadas del mundo ordinario.

En el caso de Gumier Maier, el descubrimiento de ese universo cultural se produce en un momento particular de su biografía. Se trata de la salida de la adolescencia, que implica un tiempo de pasaje personal, cuando el peso de lo social se hace presente en opciones que deben tomarse antes de encontrar, a falta de los más próximos, signos de confirmación externos (Sapiro, 2007 b: 24). La opción sexual distinta de la hegemónica redobla la incertidumbre. Asumirla implica, en muchos casos, la opción de un camino de obstáculos que obliga a la construcción de un mundo paralelo al de la sociedad global que en el caso de Gumier Maier se realiza en el universo de ciertos símbolos culturales: las lecturas teóricas, por ejemplo de Foucault, son consustanciales a la construcción de sí mismo, contra las jerarquías del orden sexista hegemónico. El arte se presenta como el territorio de libertad, refugio construido en oposición a los modos dominantes de vida. La comunidad de artistas e intelectuales que se nuclean por medio de *El Expreso...*, en este caso, se permite cuestionar el valor de la autoridad social hegemónica, gracias a la autoridad del propio grupo que habilita una relativa autonomía estética y ética.

III. El porteño . un nuevo estado del campo

En el año 1984 la firma de Gumier Maier reaparece en la prensa escrita, esta vez en las páginas de *El Porteño*¹⁶. El primer número de esta revista se publica en enero de 1982 cuando ya el

¹⁵ Las razones que alega si bien pueden parecer ambiguas tienen mucho que ver con el espíritu de la revista. 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).

¹⁶ La revista es creada por Gabriel Levinas, quien la dirigió hasta 1985, cuando la dirección pasa a Jorge Lanata, su nuevo propietario. Anteriormente Levinas había tenido una importante galería de arte contemporáneo desde 1975 llamada *Artemúltiple*, que había dado espacio a las nuevas tendencias¹⁶. Participan en su revista algunos de sus artistas de un modo permanente, como Armando Rearte u Oscar Bony. 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 *Artinf* y *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

Trabajo y Sociedad, Núm. 21, 2013

régimen militar había comenzado a debilitar sus medidas represivas sobre el campo cultural y se comenzaban a elaborar voces públicas diversas sobre los problemas que se presentaban como políticamente significativos, a comienzos de los años ochenta¹⁷.

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 este, que persiste más allá del cambio de régimen. Desde las páginas de *El Porteño*, más que alabar el nuevo estado de cosas no cesará de señalarse la supervivencia de patrones autoritarios internalizados tanto en las instituciones oficiales como en las interacciones de la vida cotidiana. Por el otro lado, las apuestas libertarias, con el vagón de cola del optimismo democrático, van más allá de lo que los límites de la sociedad global admite.

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. Si bien esta problemática se dirige a las víctimas de terrorismo de estado, también habilita su extensión hacia otros grupos minoritarios, entre ellos los homosexuales. En tercer lugar, un 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 tanto en un nivel teórico-doctrinario, como cultural y estético. Patiño, 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»¹⁸. 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: 41).

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

años antes de que esta hubiera finalizado. En agosto de 1983 se suma Enrique Symns como director del suplemento *Cerdos y Peces*. La cercanía de Symns con Jorge Pistocchi, quien ha iniciado a Symns en el periodismo en su revista *Pan Caliente*, sugiere la cercanía mencionada entre el espacio social del *El Expreso Imaginario* y el de *El Porteño*. 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.

¹⁷ Algunas de ellas se encuentran ligadas a la tradición de humor político donde se destacan las creadas por Andrés Cascioli, como el caso de *Satiricón* –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. Otra revista que marca el período es *El Péndulo*, que tiene su primer época (14 números) en 1979 y la segunda entre 1982 y 1983. Reaparece luego entre 1986 y 1987. De aquella línea que nace en los años sesenta, representada por *El Expreso*..., en la que se combinaban 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*, también de Grinberg, que aparece entre 1980-1987. 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

¹⁸ Señala en nota al pie las referencias. Terán, Oscar (1991). *Nuestros años sesentas*. Buenos Aires, Puntosur, y Sigal, Silvia (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.

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 las resistencias que todavía pueden detectarse en amplios sectores de la población. Se fuerza la tolerancia aceptada, evidenciando los límites de las libertades y garantías, aún en riesgo. En octubre, el mes de las elecciones presidenciales, un artículo de Néstor Perlongher da cuenta de una situación de represión que tiene lugar aunque ya se haya producido ya 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 esta de todas sus semejantes.

El primer artículo que publica Gumier Maier (*El Porteño*, septiembre de 1984), aparece en un número que ilustra bien la capacidad del campo para influir en las posiciones que lo conforman. Por un lado para imponer una agenda básica de problemas, y por otro para articular y contraponer las distintas posiciones alrededor de ésta. También los textos de Gumier Maier está atravesado por estas problemáticas, que se desplegarán de allí en adelante en las sucesivas columnas que escribe. En un primer momento, la focalización en el tema gay se vuelve prioritaria, para luego dejar paso a problemas más generales, aunque sus argumentos no cambian en lo sustancial. El primer artículo que publica se titula “La homosexualidad no existe”. En esta primera intervención el autor se ocupa de desmontar la categoría “homosexualidad”, que califica de “ideológica”. Se refiere al origen histórico del término y a la función de esta categoría como centro de organización de la sexualidad, cuyas reglas lejos de ser naturales, han variado a lo largo de la historia, y según las diversas culturas. Se hacen presentes en su argumento lecturas teóricas realizadas en el marco de su militancia en el GAG (Grupo de Acción Gay), y por otro lado alimentadas por su avidez de intelectual autodidacta. Siguiendo a Foucault, se refiere a las funciones sociales de la categoría, desplegando los distintos niveles de “la homosexualidad como CONFIGURACIÓN” (el énfasis es suyo). Se dirige a una audiencia amplia, a la que explica el carácter “no natural de la sexualidad humana”, invitando a “comparar lo diverso de su organización en distintas culturas, como muestran los estudios antropológicos de Mead, Ford, Beach, etc.”. La figura del homosexual funciona como una “localización de la represión de las prácticas homosexuales de todos los demás”, alojando en cierto grupo la totalidad de esa pulsión reprimida. Es por eso que la «identidad homosexual» existe para que exista la identidad “heterosexual”. Se trata entonces de cuestionar, simétricamente, ambas identidades.

A partir de entonces la columna salió en los números subsiguientes, convirtiéndose en una sección fija de la revista. Tenía la particularidad de ser una columna en primera persona. Encabeza la página una fotografía suya de frente, observando a la cámara, es decir al lector, respondiendo de algún modo a la consigna de visibilizar «la cuestión gay», comenzando por la implicación personal en ella. Desde sus textos se inicia un proceso de diferenciación y posicionamiento en torno a la identidad homosexual, que se constituía progresivamente como actor político. Como tal, la definición de tal identidad se imponía como una lucha política en el interior del espacio de militancia gay, del cual Gumier Maier formaba parte. Su perspectiva post estructural se oponía a la sustancialización –o localización, como lo designa en su texto– de lo homosexual, aunque fuera como respuesta al estigma construido por el discurso dominante. Al mes siguiente del primero, en un artículo que titula «Los usos de un gay», su posición frente al problema de la identidad gay se precisa aun más. Señala:

La apología de una supuesta identidad gay (LO GAY), afirma a la identidad dominante y opresora como sujeto. Y reproduce la concepción maniquea de dos identidades divorciadas, excluyentes y naturales» (Gumier Maier, septiembre de 1984: 82).

Luego de las primeras intervenciones, lo gay se constituye en una plataforma de experiencia y reflexión a partir de la cual las reflexiones se extienden a problemas generales. Para ejemplificar esta transitividad, basta la conclusión del primer artículo:

La salida es convertir la homosexualidad como tematizable en disparo al centro que la PRODUCE, PAUTA y MANTIENE para hacerla SOSTÉN de la organización represiva de la sexualidad, mientras la veamos como «accidente» de una minoría. El problema de la represión gay, es el problema de la represión de la sexualidad (agosto de 1984: 86).

En cuanto a la crítica de las izquierdas, el artículo «La izquierda y Osiris Villegas: Extrañas coincidencias» (Gumier Maier, 1984, noviembre) abre ese debate. El texto reagrupa a figuras representativas de distintos momentos e ideologías políticas, en torno a su posicionamiento respecto de la cuestión homosexual.

La graciosa izquierda nacional (la misma que gentilmente invitó a las mujeres a sentarse al lado de un presidente socialista y viril, hace un año) olvida a Marx cuando este dice que la primera opresión de clase es sexual, la de la mujer por el hombre, y que sobre ella se desarrollan las demás (Gumier Maier, diciembre de 1984).

Al año siguiente, un artículo en doble página aborda esta vez la cuestión de las víctimas de la represión de Estado. Justamente se trata, siempre en tono polémico, de contrastar la versión oficial que colocaba a los desaparecidos en un lugar pasivo, olvidando su rol de militantes. Se ubica nuevamente junto a la agrupación Madres de Plaza de Mayo: «Ya hace tiempo lo señalaron las Madres: «Tenemos que decir también quiénes eran nuestros hijos, por qué luchaban, por qué los secuestraron. Sacarlos del relato de los cuerpos victimizados y reintegrarlos a la soberanía de sus razones» (Gumier Maier, junio de 1986).

La voz que construye sobre estos temas tiene un doble origen. Por un lado, su experiencia personal como sujeto sexuado, cuya orientación homosexual por entonces se ve marcadamente subordinada por el régimen sexista. Puede encarar, por eso, una dimensión pública de la experiencia gay que representa a un amplio grupo. Aparece así un modo de la militancia ligada fuertemente a las teorías que colaboran en un activismo intelectual.

La militancia de determinados grupos de homosexuales resulta un elemento central en la construcción del tipo de intelectual que queremos describir. A partir de la vivencia de la opresión por parte de la sociedad heterosexista, construye una reflexión semi pública – por las restricciones que impone el régimen totalitario, y colectiva sus columnas desplegaron posicionamientos disidentes, no sólo con respecto a la sociedad global, sino con mucha más frecuencia frente a grupos cercanos. En el próximo punto, nos desplazaremos a otra apuesta de Gumier Maier en el terreno de la militancia, en donde, a diferencia de los casos anteriores su pensamiento adquiere en una publicación realizada por él una singularidad estética que nos brinda nuevos elementos de análisis.

IV. Sodoma

Como parte de su práctica militante, Gumier Maier publica en 1984 la revista *Sodoma*, en donde construye, paralelamente a su columna de *El Porteño*, una voz pública sobre la opresión de género. La revista es editada por el GAG (Grupo de Acción Gay), donde Gumier Maier participa como coordinador de grupos de lectura y debate. Esta organización tiene una estructura horizontal, al estilo del FLH de Perlongher, a quien conocen y leen en forma grupal. Índice de la represión persistente en la democracia, no figura en el primer ejemplar ni el grupo editorial, ni el mes de su edición. En la tapa solo dice: SODOMA, GAG, 1984, y en inglés el

eslogan «*international year of lesbian and gay action*»¹⁹. Además de ello, ni los artículos ni las ilustraciones tienen firma²⁰. El primer artículo presenta junto con la creación de la revista, la del grupo de militancia, contando la historia de su conformación; se destaca aquello que diferenciaba a éste de otros grupos del mismo tipo, precedentes y contemporáneos. Entre los últimos, la editorial critica a quienes “reproducen dentro de un sector (marginal, como somos los grupos *gays*) el autoritarismo, la discriminación, la exaltación de la ‘tarea’ y el olvido de que somos luchadores por el placer”. Se distancia de otros, que “ansiosos, al no ver cambios efectivos abandonaron el grupo por “paralizado” (y a veces estuvimos paralizados)” (Gumier Maier, 1984: 6). Se cuenta en cambio entre los que “aspirábamos a algo más que una cadena de bares donde refugiarnos de las desdichas del resto de la vida”. El grupo se proponía intervenir en el espacio público y lo que los distinguía no eran los reclamos específicos de los *gays*, sino la pretensión de que «cambiar el lugar que esta sociedad le da al gay es también cambiar la sociedad». En la construcción de su posición, Gumier Maier tomaba una distancia polémica respecto a los más integrados grupos de militantes.²¹ Según su apreciación el sentido común del sector *gay* politizado de los inicios de la apertura democrática aspiraba, tácticamente, a introducir la “normalización” del *gay*, como vía de acercamiento y eventual transformación del sentido común de la sociedad general. El tipo de *gay* privilegiado por esa estrategia era el “que no se le nota” eludiendo lo más posible a la “loca”. Propone en cambio de ello la reivindicación del tipo no legítimo en el interior de este espacio. Por el contrario, Gumier Maier destacaba a las “locas” frente al tipo discreto. Los artículos que seguían a la editorial reflejaban también las disputas entre grupos. Frente a la palabra “homosexual”, que cargaba con un origen médico, indisociable de la idea de enfermedad, se optaba por la palabra “*gay*”. A continuación se narraba la historia de un hito en la historia del movimiento por derechos sexuales, el de la Ciudad de Stonewall.

Mediante esta publicación, Gumier Maier introduce la reflexión sobre homosexualidad en el sub campo intelectual de la Ciudad de Buenos Aires «*under*», extendiendo estas ideas que identifican a una comunidad restringida a otras zonas de la sociedad de la Ciudad de Buenos Aires. Desde allí, todo el sistema de preferencias de la intelectualidad media tradicional es puesta en cuestión, a partir de la experiencia de la “desviación” que no se restringe a la transgresión a la norma sexual, sino que a partir de determinada interpretación de esa experiencia y de la reivindicación política de la propia desobediencia a la norma general, todos los valores y normas de la sociedad heterosexista se ven cuestionados.

Durante los años de la dictadura, el clima general represivo favoreció así la construcción de lazos comunitarios entre un conjunto de personas cuyas prácticas, gustos, y opciones de vida debían mantener ocultas. La relativamente pequeña red a la que nos referimos, reforzó los lazos intra grupo, instituyendo una línea cultural alternativa a la dominante. Como señala Ernesto Meccia,

[...] la memoria de una prolongada historia de discriminación es la materia para construir la identidad colectiva de un grupo disperso. [...] No se trata de un recuerdo nostálgico del autor o de una postura académica esencialista: la memoria de la represión crea ‘comunidad’ porque favorece la identificación colectiva de las víctimas (Meccia, 2006: 116).

¹⁹ Se ha accedido únicamente al N° 1 de la revista, localizada en el Cedinci, a quienes agradezco que me hayan facilitado el material. Hasta el momento no se han encontrado más datos sobre esta publicación, a pesar de lo cual he decidido referirme a ella, a causa de su valor heurístico.

²⁰ Un informante clave nos ha revelado que las ilustraciones del primer número pertenecen a Jorge Gumier Maier. En otros números ha colaborado Marcelo Pombo.

²¹ Uno de los grupos a quienes aludía antagónicamente, era la posición moderada que adoptaba la reciente Comunidad Homosexual Argentina (CHA), a la que se refiere en este y en otros artículos de la revista. En este sentido discutía la «imagen» *gay* sostenida por la CHA, que incorporaba, según la mirada de la revista, el discurso del opresor.

Los escasos lugares de encuentro reúnen a personas provenientes de distintas actividades, que por efecto de la privación de una verdadera ciudadanía, tienden a la “guetización nocturna de algunas zonas de la ciudad” (Meccia, 2006: 116). La experiencia de una transgresión a la norma sexual, definida con éxito por otros grupos como “desviada” (Becker, 2009: 31), gesta un universo cultural en relación a esa experiencia. Tanto por la multiplicación de grupos de reflexión que progresivamente toman el espacio público. Sostiene Meccia que «es difícil negar el efecto de comunitarización sin precedentes que produjo el accionar de las organizaciones en los años ochenta» (Meccia, 2006: 116). Se trata de una comunidad cuya autoridad se construye en la disidencia respecto de la norma dominante.

Conclusiones

Por su carácter “estructurado y estructurante”, el *habitus* tiende a reforzar en sus opciones vitales, artísticas e intelectuales, valores que rigen los espacios que ha transitado con anterioridad y en los cuales deposita su afecto. Consideramos en esa línea que no son meros vehículos de sus intervenciones las revistas en donde Gumier Maier publica artículos, sino que funcionan como condensadores de universos sociales cuyas máximas morales incorpora orientando luego sus futuras apuestas. En la trayectoria de Gumier Maier pueden reconocerse las marcas de sus experiencias acumuladas -y las reinterpretaciones que produce de su propia historia- las cuales influyen en la orientación de sus distintas intervenciones. Sus sucesivas opciones y los espacios sociales que incorpora en los años examinados colaboran en la construcción de una disposición a la ruptura con los criterios dominantes. Los elementos de subalternidad que aparecen en su itinerario vital se transforman en el elemento central de su construcción como intelectual; en las condiciones propicias de la apertura democrática su proyecto artístico consigue legitimar en el campo una estética y al mismo tiempo un grupo disidente.

En los tres espacios analizados, su modo de construcción como intelectual, está conformado por una concepción vocacional de la actividad intelectual, construida en oposición a un tipo social de intelectual legítimo. Él y su entorno asocian a éste último una cadena de rasgos que contraponen a los propios; se trata de un modo racionalizado de llevar a cabo esa tarea, frente al intelectual vocacional que reivindican para sí mismos, en el cual la actividad literaria consiste en un modo de vida, siguiendo el modelo de Flaubert (Sapiro, 2007b:19).

Una determinada experiencia de la homosexualidad, atravesada por el universo cultural alternativo que describimos, se constituye en el centro de una sociabilidad comunitaria que contribuye a la formación de un *ethos* intelectual. En el tipo de compromiso político que construye, ocupa un lugar centra determinadas lecturas, una tradición literaria selectiva con elementos homo eróticos, cuyo código de lectura está restringido a este espacio, referencias, estilos, todos esos elementos configuran un sistema de preferencias estéticas y éticas, cuya coherencia se ve reforzada por la clandestinidad que se le impone, incluso con anterioridad a la dictadura.

Las diferencias entre *El Expreso...*, *El Porteño* y *Sodoma* arrojan datos sobre algunos de los modos en los que se procesan los efectos de la evolución política de esos años entre la intelectualidad, marcando nuevos temas, tonos y posicionamientos. Si las observamos bajo la noción sensibilizadora de *habitus*, las intervenciones de Gumier Maier nos muestran, sin embargo, las continuidades que articulan sus propias acciones, por un lado, y los rasgos de los espacios que transita, por otro. Es su propio *habitus* aquello que lo inclina hacia una zona del campo intelectual, por entonces periférica, donde domina una concepción del arte que le es afín. Se trata de la actualización de un *ethos* intelectual marcado por una manera de vincularse con los bienes de la cultura, en la que el arte se considera una actividad singular, distinta de otras, que involucra un modo de vida. El tipo de actor cultural que define este universo se ajusta al

régimen *vocacional*: involucra del artista la personalidad entera y exige “el don de sí mismo” (Sapiro, 2007 a: ; b). El autodidactismo en lugar del aprendizaje académico, tanto el arte como el artista ligados al orden de lo extraordinario, la aspiración a la singularización extrema, la creación por sobre la reproducción, entre otras constantes que definen su itinerario, lo ubican próximo a un imaginario romántico del arte propio también del tipo vocacional (Heinich: 2005:17). Tal como lo ha señalado Pierre Bourdieu (1995) a propósito de Flaubert, la adhesión a esa concepción del artista habilita la autonomía necesaria para la construcción de una posición en el campo que se define *por oposición a los valores y criterios dominantes*. En esa línea pueden leerse las rupturas que realiza luego desde la sala del Rojas (Cerviño, 2012c). Sus experiencias sedimentadas lo orientan en los ochenta a desplegar una estrategia de ingreso en el campo artístico acorde a su itinerario precedente. En lugar de adaptarse a las reglas vigentes —es decir, reconocer la autoridad establecida en el campo y el sistema de jerarquías que lo rige— construye una posición a partir de rupturas que produce con respecto a aquéllas.

Imágenes

Imagen 1. *El Expreso Imaginario* n°1, agosto 1976. Portada.

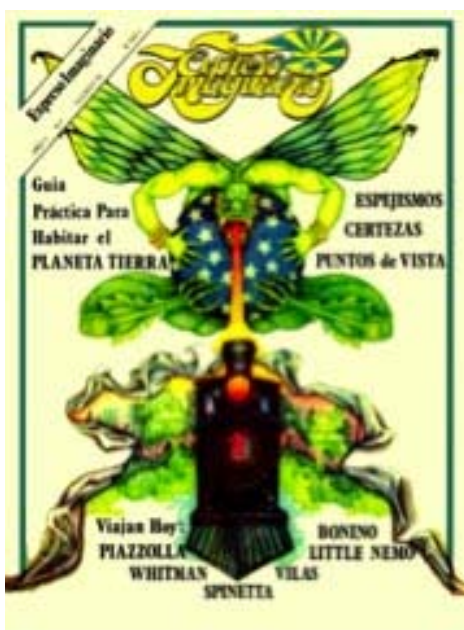


Imagen 2: *El Expreso Imaginario*. Guía práctica para habitar el planeta.



Imagen 3. *El Expreso Imaginario* n°39, octubre de 1979, octubre de 1979. Portada.

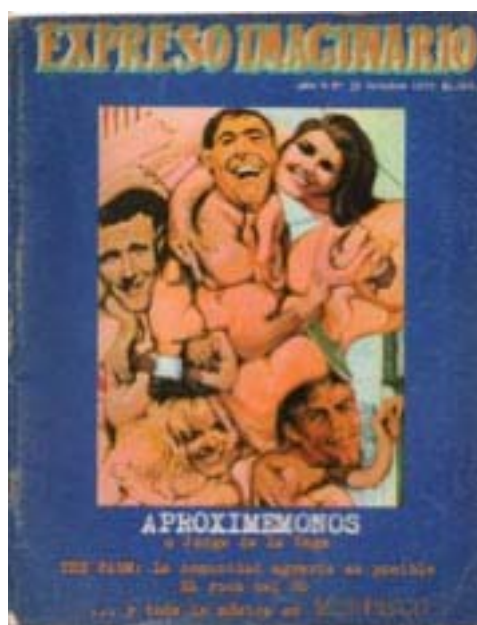


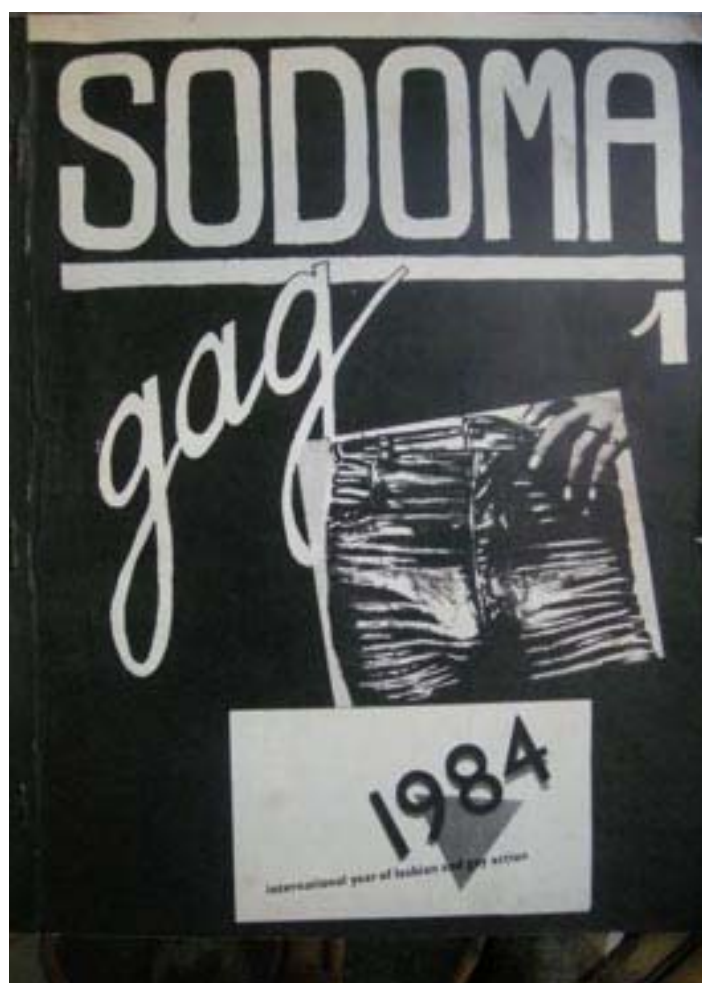
Imagen 4: El Porteño, octubre de 1983. Portada.



Imagen 5: Columna de JGM, El Porteño, septiembre de 1984.



Imagen 6 Revista *Sodoma* n° 1. Portada.



Bibliografía

Boschetti, A. (1990). Sartre y “Les Temps Modernes”. Buenos Aires: Nueva Visión.

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.

— [1984 (1998)]. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.

Cerviño, M. (2012a) Desde las catacumbas culturales a la herejía artística del Rojas. El ingreso de las periferias en el campo artístico de Buenos Aires en la post dictadura (1978-1992). *Revista Avatares de la Comunicación y Cultura*, 3. <http://avatares.sociales.uba.ar/>

— (2012b) Herencia y agencia en el abordaje de fenómenos artísticos. Sobre las potencialidades de la noción de *habitus*. En *Revista Cuadernos de filosofía latinoamericana*, Vol. 33, 106, enero-julio 2012. Colombia: Universidad de Santo Tomás, Facultad de Filosofía, 63-71.

(2012c) La herejía del Rojas. *Ethos* disidentes e innovación artística en Buenos Aires, en la post-dictadura”. En Wortman, A. (Ed.) *Mi Buenos Aires Querido. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa*. Buenos Aires: Prometeo.

Trabajo y Sociedad, Núm. 21, 2013

— (2010) Artistas del Rojas, las determinaciones de la innovación artística. Tesis doctoral, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Mimeo.

Gumier Maier, J. (1979, octubre) Aproximándonos a Jorge de la Vega. *El Expreso Imaginario* [CD-ROM], 39, 8-10.

Gumier Maier, Jorge (agosto de 1977). Trienal latinoamericana de grabado. *El Expreso Imaginario*. 37, 34-35.

— (octubre de 1979). Aproximémonos a Jorge de la Vega. *El Expreso Imaginario*. 39, 8-10.

— (junio de 1989). Avatares del Arte. *La Hoja del Rojas*, año 2, n° 11. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Lebenglik, F. (30 de julio, 1991) Pasteles que cocina Mármora. *Página 12*.

— (22 de octubre, 1991) Fotos de Alberto Goldstein. Para todos los gustos. *Página 12*.

— (11 de agosto, 1992) Exposición, tema: La vaca. *Página 12*

López Anaya, Jorge (1992, 1 de agosto). El absurdo y la ficción en una notable muestra. *La Nación/Galerías y exposiciones*.

Manheim, K. (1928) *El problema de las generaciones* . Traducción del texto original: «Das Problem der Generationen» (1928), *Kolner Vierteljahreshcft für Soziologie*, VII, 2: 157-185; 3: 309-330. [versión online: <http://www.scribd.com/doc/22919473/Mannheim-Karl-El-problema-de-las-generaciones-1928>, acceso: 25 de agosto de 2012]

Martínez, A. T. (2007). Pierre Bourdieu: Razones y lecciones de una práctica sociológica. Buenos Aires: Manantial.

Moreno, M. (octubre de 2005). Entrevista a Jorge Gumier Maier. Buenos Aires: Canal Ciudad Abierta.

Oliveras, E. (21 de marzo, 1992). Materialidad. *Clarín*, Artes visuales, 35.

Pinto, L. (2004) “Volontés de savoir. Bourdieu, Derrida, Foucault”. En Pinto, L., Sapiro, G. et Champagne, P. (Eds.) (2004) *Pierre Bourdieu, sociologue*. Paris: Fayard.

Pucciarelli, A. (Coord.) *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Sapiro, G. (2007a) « La vocation artistique entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales* n° 168, p. 4-11. Versión en español: (2012) La vocación artística entre don y don de sí. Revista *Trabajo y sociedad*, 19.

[disponible:

<http://www.unse.edu.ar/trabajosociedad/19%20SAPIRO%20vocacion%20artistica.pdf>.]

— (2007b) “Je n’ai jamais appris à écrire”. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 168, p. 13-33.

Sigal, S. [1991 (2002)]. *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Usubiaga, V. (2008). *Imágenes inestables. Problemas de representación, interpretación y circulación de las artes plásticas de Buenos Aires en el proceso de redemocratización (1981-1989)*. Tesis de Doctorado, UBA. Mimeo.