

El *under* y la disposición contracultural

Buenos Aires, década de 1980

Mariana Cerviño¹

Resumen

El artículo analiza las propiedades sociales de los actores centrales del *under* porteño desde un punto de vista disposicional. Hace foco en las continuidades entre la experiencia de la homocidad y el espacio de la contracultura que emerge en la post dictadura en la Argentina (1984-1989). La investigación se basa en diferentes fuentes: entrevistas en profundidad, archivos, análisis de obras del período y publicaciones del activismo gay. A partir de las trayectorias de tres artistas representativos de la década de 1980, se exploran las siguientes dimensiones: 1. el tipo de sociabilidad, derivada del universo homosexual clandestino hasta, aproximadamente, los años noventa; 2. la tradición selectiva homoerótica, nutrida por referentes nacionales e internacionales; 3. la moral, constituida en torno a la autoridad del propio grupo que relativiza la de la sociedad en su conjunto. En tanto disposiciones de los actores, determinados rasgos colectivos favorecieron estrategias de ingreso en el campo del arte basadas en una relación no instrumental con la cultura letrada que permitió a actores sin herencias culturales significativas el cuestionamiento del canon vigente.

PALABRAS CLAVE: Campo cultural de Buenos Aires, 1980, post dictadura, contracultura, disposiciones

The Under and the countercultural disposition. Buenos Aires, in the eighties

Abstract

This paper analyzes continuities and transferences between de homo-gay experience and the counter cultural space that appears in the post dictatorial period in Argentina (1984-1989). The research is based on different sources: deep interviews, documentary sources, the analysis of art works from the period and advocacy publications. I explore the trajectories of three representatives artists of the eighties, three dimensions: 1. a type of sociability derived from the homosexual universe, hidden until approximately the mid-90s; 2. selective

¹ CONICET - UBA, Orcid: 0000-0002-7759-2433, (marianacerv@gmail.com)

homoerotic tradition, encouraged by national and international models; 3. morality, constituted around the authority of the group itself. As dispositions of actors, these collective traits favored entrance strategies, based on a non-instrumental relationship with the lettered culture allowed actors with no significant cultural inheritance to contest the cannon.

KEY WORDS: Buenos Aires cultural field, eighties, post dictatorship, counterculture, dispositions.

P. Pank: -¿Y la ruptura de ustedes, por dónde viene?

A. Urdapilleta: -Nosotros estamos rotos desde el principio.

La Peli de Batato, 2011 [00: 01:22]

Introducción

Las políticas represivas de la última dictadura militar entre 1976 y 1983 afectaron profundamente el funcionamiento del campo cultural argentino, que había alcanzado en las décadas precedentes un alto grado de vitalidad y dinamismo. Incluso entre los artistas que no hubieron de sufrir la persecución directa, tuvo efectos poco visibles, pero que alteraron enormemente el funcionamiento de ese espacio.

La restricción de la sociabilidad a pequeños grupos, puertas adentro, resultado del efecto atomista sobre la vida social generado por la dictadura (Calveiro, 1998), limitó los márgenes de autonomía del campo. En esa misma dirección, los criterios de selección exacerbaban sus sesgos arbitrarios en las instituciones centrales, no ajustados a procedimientos transparentes sino a la decisión de individuos cuyo acceso al poder debían a relaciones personales. Por último, estos elementos, entre otro tipo de restricciones, produjeron la homogeneización de los tipos sociales de artistas y de estéticas en circulación.

Desde mediados de la década de 1980, el campo cultural de Buenos Aires exhibe ya los efectos del retorno de la democracia. La circulación de arte en espacios no tradicionales, la revitalización de las relaciones sociales entre los productores y la emergencia de nuevos lenguajes son algunos de los indicadores que permiten identificar un proceso de democratización que, aunque débil aún en las instituciones centrales, se manifiesta con fuerza en los bordes de ese espacio.

El campo se divide, progresivamente, entre dos espacios diferenciados a partir del año 1984. Por un lado, el circuito oficial de arte contemporáneo y por otro, una nueva red de lugares, por lo general nocturnos, que conforman el llamado *under* de la ciudad de Buenos Aires.² En el primero de ellos, una articulación de criterios, individuos y estilos privilegia un tipo de artista, el más apto para triunfar bajo las condiciones que se le imponen. El campo

² Como señala Soledad López (2016), se ha establecido de común acuerdo referirse a este circuito cultural alternativo como el *underground* porteño de la década de 1980 (Rosa, 2015; Lopez, 2016; Lucena y Laboreau, 2016).

del arte propiamente dicho recibe de los años de la dictadura la arbitrariedad de unos pocos individuos cuya legitimidad comenzó a menguar conforme avanzaron las exigencias de racionalidad desprendidas de una sociedad más democrática. El carácter restrictivo de ese espacio social se había recrudecido en el régimen anterior debido a la debilidad de los productores para imponer sus propias reglas; por lo que se alentó un arte adaptado a criterios internacionales y/o a la tradición local de la gran pintura argentina. Ciertas destrezas académicas, sin excepción, son requeridas para capturar el reconocimiento de quienes monopolizan los beneficios simbólicos y materiales del campo; a falta de la capacidad de los productores para imponerse por sí solos en tales condiciones –dispersos y con pocas interacciones bajo el régimen dictatorial–, dependen del poder de consagración de unos pocos directores de museos y críticos de arte. También débiles como para generar novedades, éstos se limitan a consagrar lo que ya está consagrado.

La obturación y –al mismo tiempo– debilidad global de ese espacio central es una de las condiciones para la emergencia del segundo espacio al que nos referimos: un mundo paralelo con sus propias reglas, su propia moral, su propia tradición y estética. Es por aquí que hace su ingreso al campo cultural un nuevo tipo de productor, gracias a una conjunción extraordinaria de condiciones que debilitan los derechos de entrada (Mauger, 2006) a este espacio usualmente expulsivo de este tipo de agentes. Las transformaciones estéticas del período van de la mano de la ampliación de los rasgos sociales incluidos en el medio de lo que se considera la cultura legítima.

Dentro de las condiciones simbólicas excepcionales de este período, no es menor el rol habilitador que jugaron las expectativas que generaba el advenimiento de la democracia. Expectativas que, más allá de su ajuste o desajuste respecto a la realidad que sobrevendrá, expanden los límites de lo posible para grupos normalmente desaventajados. Dos valores circulaban entonces con inusitada fuerza: la libertad y la novedad. Ambos valores, si bien extensivos a todos, fueron vividos por los agentes periféricos de acuerdo a su propio “sentido práctico”. Por un lado, libertad de proyectar opciones vitales que no se corresponden con sus condiciones de origen. Las barreras mentales, que suelen disuadir a ciertos sujetos de buscar un destino de artista, tuvieron en este período una fuerza menor. Junto con el declive de los centros, uno de los mecanismos de cierre de ese espacio fue también debilitado. Ante la caída de esas autoridades, los grupos “outsider” se constituyeron como autoridad alternativa, con una fuerza social capaz de enfrentar los criterios y beneficios que podían otorgar los actores hasta entonces hegemónicos.

Con respecto al valor de la novedad, el carácter inaugural que tenía la época para sus protagonistas, permitió el cuestionamiento de todos los elementos del canon, tanto en el teatro, que dio lugar al llamado *Nuevo teatro* (Dubatti, 1995) como, más tarde, en las artes visuales. Fue además el valor que acercó a las nuevas estéticas a un actor fundamental: un también nuevo –restringido pero numeroso– público, capaz de valorar esas propuestas.

En este artículo proponemos analizar tres trayectorias de figuras preeminentes del llamado *under* desde un punto de vista sociológico. Su relevancia permite recorrer, a través de sus casos, rasgos distintivos de ese espacio, como así también hacer visible la continuidad entre el *under*, la experiencia homo-gay y el movimiento artístico organizado en torno al Centro Rojas. Dicho movimiento, liderado por Gumier Maier a partir de 1989, en los inicios de la década de 1990 revolucionó las reglas y los criterios de todo el campo de las artes visuales.

La perspectiva disposicional con la que proponemos acercarnos a las prácticas artísticas de la década de 1980, tomada de Pierre Bourdieu,³ se diferencia de otros trabajos sobre el período en que postula una noción de sujeto, cuyas motivaciones no son del todo transparentes a la consciencia. Las disposiciones, producto del *habitus*, son una tendencia a interpretar el mundo social y a actuar en consecuencia, que se conforma a partir de las experiencias pasadas. La mirada que fue transferida por los padres y a ellos por sus padres, tiende a formar parte de la mirada propia sobre el mundo, aunque siempre está en construcción y se superpone con las sucesivas capas que se añaden a lo largo de nuestras vidas. Son el producto de capitales incorporados “capital económico, cultural, escolar, social–, manifiestas en esquemas de percepción preconcientes, conformando por ejemplo la *hexis*, es decir la actitud corporal o bien orientando las relaciones de afinidad, en función de trayectorias, si no comunes, homologables. A diferencia de una idea de acción basada en las intenciones o proyectos de los actores, permite explorar las prácticas desde una noción “preflexiva y no individual de la acción” (Martínez, 2007: 27), lo que otorga racionalidad a opciones que aparecen, incluso a los propios actores, como producto del azar.

En las distintas formulaciones que se han hecho del concepto, la primera infancia tiene una mayor pregnancia, pero la trayectoria escolar y los años de juventud incorporan también elementos y posibilidades de relectura.⁴ Esto se debe a que además de las condiciones excepcionales que ofrecía el campo artístico en este período, es necesario retroceder algunos años para pensar cómo se produjeron esos sujetos dispuestos a generar las rupturas estéticas y éticas que animaron las prácticas del *under*. Asimismo, hay una continuidad, de actores pero también de un “*ethos* disidente”⁵, entre el *under* y la renovación de las artes visuales propiamente dichas. Tomada de Max Weber, la noción de *ethos* es afín a la de disposiciones, en la medida en que indica una “disposición de espíritu, una manera de percibir, que está en el origen de un modo de actuar en el mundo social” (Martínez, 2007: 41).

3 Aunque en toda la bibliografía de Pierre Bourdieu aparecen definiciones y usos diversos de esta perspectiva, pueden consultarse los siguientes textos sobre la construcción sociológica de la teoría disposicional de la acción Pinto (2002), Martínez (2007), Bourdieu (2013).

4 Sobre las incorporaciones al *habitus* de experiencias de juventud y adultez, cabe citar la investigación de Anna Boschetti (1990).

5 Me referí al *ethos* disidente de Jorge Gumier Maier, en Cerviño (2013).

El enfoque que proponemos en este artículo considera las prácticas artísticas en términos de acción social condicionada, en este sentido, se distancia de las investigaciones antedichas que presuponen a los artistas como sujetos soberanos, individuales, de voluntad e intención.

En la historia de la formación de una disposición (un *habitus*) que se contrapone a las reglas de la sociedad en general, frente a la cual se colocan a distancia, destacamos la experiencia homosexual (desde la adolescencia de esos actores, alrededor de los años sesenta y setenta hasta mediados de los años ochenta) y gay (desde mediados de los ochenta hasta inicios de los noventa). Tomamos para esta distinción la periodización propuesta por el sociólogo argentino Ernesto Meccia (2011: 26), quien a partir de su relevamiento de casos en Argentina, distingue las experiencias de homosexuales según las etapas históricas del movimiento LGBT. Meccia propone tres etapas para comprender las transformaciones históricas de las relaciones entre personas del mismo sexo. Una primera homosexual, caracterizada por el aislamiento, las iniciaciones sexuales clandestinas, la separación entre el mundo íntimo (homosexual) y el público (heterosexual) y la carencia de autoconciencia. La segunda es la etapa pre-gay, entre mediados de la década de 1980 y la primera parte de la década de 1990. Este período de transición se encuentra marcado por los inicios de las luchas por derechos civiles y la primera visibilización de amplio alcance del colectivo, favorecida por la aparición del sida, entonces asociada fóbicamente a la homosexualidad. Florece en ese momento un importante número de organizaciones políticas en torno a la sexualidad. La tercera corresponde a la gaycidad, la cual tiene lugar a partir de la segunda mitad de los 90 y su rasgo distintivo es la des-diferenciación. En los tres casos consideramos que su experiencia atraviesa los tres períodos, por lo que nos referimos genéricamente a esta como homo-gay, unificando las etapas pre-gay y gay en una misma categoría: gay. En el primer caso se trata de una vivencia que se presenta como solitaria o, en algunos casos, en el “cosmos insular” del ambiente gay. Esta experiencia produce un primer distanciamiento con respecto a la norma social. Mientras en el segundo caso, se trata de un proceso político y colectivo que da lugar a una posición activa de construcción de sí. En este sentido, Mark Blasius ha observado que el *coming out* debe entenderse como el de la construcción de un “*ethos gay*”, que compromete la construcción pública, voluntaria y consciente, de un yo como sujeto ético en relación a los valores de esa comunidad (Blasius, 1992: 656-657). Las trayectorias de los artistas fueron elaboradas en base a distintas fuentes bibliográficas y a entrevistas personales en los casos de Jorge Gumier Maier y Marcelo Pombo, realizadas entre el 2010 y el 2017. En el caso de Batato Barea se tomó como fuente la película documental realizada por Pank y Anchou. Asimismo se han analizado sus respectivas obras a fin de observar en ellas opciones estéticas que desde nuestra perspectiva son orientadas por un *habitus*. Este concepto, el marco teórico general del trabajo sigue la teoría de Pierre Bourdieu, así como recuperaciones posteriores (Boschetti, 2010; Sapiro, 2007; Martínez, 2007). Esta bibliografía fue atravesada no obstante con conceptualizaciones de otros autores que

arrojan otra luz sobre las prácticas que queremos comprender, en su cruce con la historia del movimiento LGBT. Tanto en el concepto de *outsiders* de Howard Becker, como los trabajos de Meccia, y los aportes de Mark Blasious y Didier Eribon, permiten recuperar la especificidad de las experiencias homosexuales y gays como factores centrales en la construcción de su posición artística.

El *under* y la disposición rebelde

En el centro de lo que comienza a constituirse como un subcampo en el universo más amplio de la cultura, se encuentra el “*clown-travesti*” Batato Barea (Imagen 1).

Salvador Walter Barea nació el 30 de abril de 1961 en la ciudad de Junín, provincia de Buenos Aires. Allí cursó hasta segundo grado de la escuela primaria. Ya en San Miguel, realizó los dos primeros años del secundario en el colegio Nuestra Señora de Luján. Su madre había depositado allí grandes expectativas en su hijo mayor para que cumpla su frustrada vocación religiosa. Su madre recuerda que “adolescente ya, me confesó que alguna vez había querido ser cura, tener una vida religiosa, mística, de entrega, pero que más tarde se había dado cuenta de su error. Entonces eligió un camino diferente: el arte” (Amichetti de Barea, 1995: 86). Quizás esta herencia explique en parte su disposición a entender el arte del mismo modo: una experiencia total, a la cual debía consagrarse, como los santos a Dios, su vida entera. Continuó sus estudios en otro colegio, el Comercial Angel D’elía (Dubatti, 1995: 54), aunque abandonó antes de recibirse, despreciando el valor del título.

IMAGEN 1. Batato Barea.
Desfile en la discoteca Palladium.
Con el arte en el cuerpo, 1988.
Vestuario de Jorge Gumier Maier



Foto: Julieta Steimberg.

De los datos sobre la vida del padre, puede inferirse una trayectoria laboral errática. Fue ferroviario, propietario de un almacén, un kiosco en el garaje de su casa particular y de una casona que alquilaba para fiestas en San Miguel. Su madre había recibido la herencia familiar en vida a lo que se sumó la indemnización del padre, proveyendo a la familia de un buen pasar. Sin embargo, el capital cultural que circula en su casa es escasamente significativo. Salvo un primo actor, al que frecuenta a su llegada a Buenos Aires, ningún familiar se dedica a la actividad intelectual.

Una trayectoria que puede definirse como socialmente indeterminada, dadas las mudanzas y sucesivos cambios laborales que no permitieron a sus progenitores enlazarse de manera definitiva ni construir lazos sociales estables, ya que, si bien su economía les permitía trasladarse a Buenos Aires, carecían del capital simbólico que pueda valer en la clase media porteña. Este rasgo contribuyó a la formación de un *habitus en-porte-à-faux*,⁶ atributo que la literatura especializada señala como constante en el tipo de artista vocacional (Sapiro, 2007) (Imagen 2).

Tanto él como su hermano, asumieron su homosexualidad de manera explícita desde la adolescencia, en un contexto social y familiar enormemente hostil.⁷ La sufrida experiencia que tal opción acarreó en esos años, dejó un saldo dramático. Sin poder

IMAGEN 2. Batato Barea Retrato, 1990



6 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, 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, 2007: 269).

7 Sus amigos de la infancia describen a Ariel como el más rebelde de los hermanos quien, afirman los que lo conocieron “parecía una nenita desde chico”. *La peli de Batato*, Dir. Pank y Anchou, 2011. Se vestía de mujer desde muy joven, lo que lo llevó a padecer frecuentes enfrentamientos con la policía y con ambos padres: “Ellos le tenían terror a Hugo, porque no lo aceptaba. Y Nené tampoco. Una vez que lo descubre vestido de mujer, una noche, le dice que prefiere verlo muerto a así. Ella no podía entender que fuera así” (amiga de la infancia, en Pank y Anchou, 2011).

tolerar la falta de aceptación, su hermano se suicidó a los 17 años. Esa muerte prematura marcó profundamente a Walter. “Se fue acercando cada vez más a Ariel” (Gastón Troiano, primo, en Goyo y Anchou, 2011).

Luego de algunos cursos de teatro tradicional que no lo entusiasmaron, asistió a un taller de *clown*, donde sintió por primera vez lo que puede definirse como un llamado. “Una chica que vino de Francia, Cristina Moreira, conoció a mi primo, hizo un curso y éramos tres personas. Y yo fui para ver qué era. Y ahí fue la revelación. Como si fueras a una iglesia y ahí te revelan lo que sos. En un día”. Creyó y siguió a pie juntillas todas las consignas que aprendió en ese taller donde se enseñaba la “técnica del payaso”, la cual es coincidente con la concepción romántica del arte como expresión de una interioridad pura, y consiste en suspender todo juicio racional, la lógica lineal, lo que ayuda a revelar el yo más íntimo (Cristina Moreira en Goyo y Anchou, 2011).

Si para los herederos del mundo de la cultura (provenientes de familias de intelectuales y de artistas) se trataba de tomar distancia, en sus dichos y en sus prácticas, de esa concepción del artista que poseen los no iniciados, en él sucede todo lo contrario: ese “lugar común” es la imagen que funcionó como guía para inventarse una vida trascendente, a través del arte.

La posición que construyó Jorge Gumier Maier, junto al grupo más cercano de los artistas del Rojas, durante el período de su emergencia (1989-1992) sólo es pensable en continuidad con las rupturas radicales que llevó a cabo el llamado *under*, del cual Batato es el mejor representante. El tipo de intelectual al que se oponían era, también, semejante. (Imagen 3)

Varios puntos de su trayectoria son homólogos a los ya mencionados para Batato Barea. En su adolescencia produjo tres rupturas con su destino más probable. En primer lugar, renunció a continuar el camino paterno al frente de la pequeña empresa familiar. En segundo lugar, rompió con la escolarización básica: no finalizó el secundario

IMAGEN 3. Jorge Gumier Maier Marcelo Pombo Daniel Molina



tradicional, ni la Escuela Municipal de Arte que la hubiera sustituido. La aprobación de las materias básicas le permitió inscribirse en la carrera de psicología, que tampoco finalizó. Es decir que, al igual que en el caso de Batato, su formación encuentra constantes interrupciones del curso de la educación formal, uno de los patrones que sigue la construcción de sí mismo del tipo vocacional de artista (Sapiro, 2007: 10). Igual que el *clown*, la tercera ruptura se produce al tomar una orientación sexual homosexual, lo que implica renunciar al rol masculino previsto en una familia no intelectual de clase media en la década de 1970. Tal como lo hace Batato, a la mundanidad de la cual proviene, opondrá la disposición estética más alejada de ésta, la más pura, 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). También los acercó su itinerario en el mundo intelectual.⁸ Desde sus escritos en las páginas de *El expreso imaginario* (Imagen 4) hasta su columna gay en *El porteño* (Imagen 5 y 6), como su experiencia como travesti, “MM: -Te llamabas Brunilda Bayer. JGM: “Como travesti, sí. Y contaba que era la hija de Osvaldo” (Moreno, 2013). Además, como parte de su activismo militante, editó en 1984 la revista *Sodoma* (Imagen 7), desde donde en paralelo a su columna de *El Porteño*, contribuyó a la politización y visibilidad de la dominación sexista en la Argentina. La vinculación de Gumier Maier con los bienes culturales es, asimismo, indisociable de la búsqueda de un universo propio, reservado de la represión sexual corriente durante los años setenta, recrudescida durante la dictadura.

En este periodo, comparten numerosos espacios y eventos: Coinciden en el ciclo *El simposio*, de Vivi Tellas, en enero de 1986 en el teatro Espacios, que se compuso de cinco escenas. Una de ellas, *La eterna mentira*, era un sainete melodramático de 1915 escrito por Gabriel Casós. Actuaban Rosario Bléfari y Gumier Maier. Otra de las escenas era *La mujer y el perro*, en la que Tellas representaba a una elegante señora y Walter (Batato) Barea vestido con un tapado de piel, a su mascota, con la cual terminaba teniendo una sugerida situación sexual. También en los desfiles en los carnavales, y más tarde en la realización del vestuario que desfiló Batato en el ciclo “Con el arte en el cuerpo”, y en su participación en la inauguración de la sala del Rojas, entre otros eventos. Mantuvo además una estrecha amistad con Batato Barea en el que su derrotero ulterior (el retiro de la escena y su mudanza a la isla del Delta) no hace más que confirmar el gesto extremo de esa figura de artista: la indisociable concepción del arte, la vida y la posterior huida del mundo, así como el abandono (parcial) del arte para sumergirse en una vida mítica. Todos sus escritos dejan ver la misma concepción del arte que la de Batato Barea (Imagen 8).

⁸ Trabajé con mayor profundidad sobre la trayectoria de Jorge Gumier Maier en Cerviño (2013).

IMAGEN 4. *El expresos imaginario* n° 1, agosto 1976

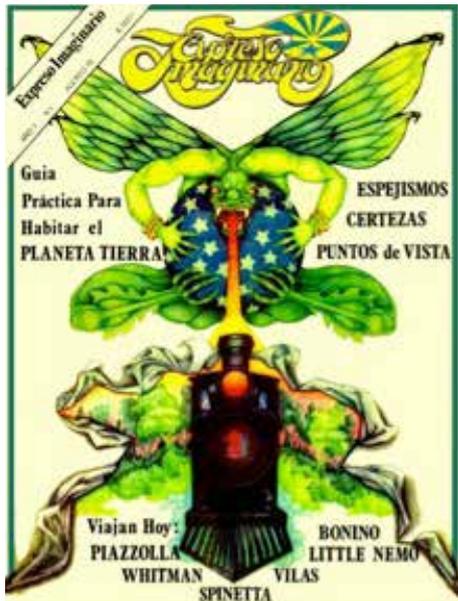


IMAGEN 5. *El Porteño* n° 32, agosto 1984

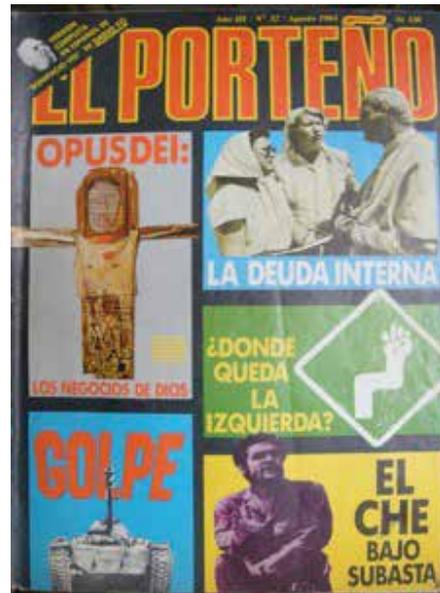


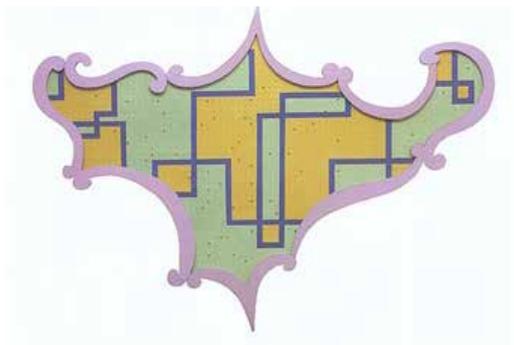
IMAGEN 6. "La homosexualidad no existe" de Jorge Gumier Maier, *El Porteño* n° 32, agosto 1984



IMAGEN 7. *Sodoma* n° 1, 1984



IMAGEN 8. Jorge Gumier Maier, sin título, 1992. Pintura acríca con objetos, colección privada



Nacido en una familia de bajos recursos económicos y culturales, la acumulación simbólica de Marcelo Pombo se encuentra íntimamente ligada a la construcción de un universo paralelo, a resguardo de la hostilidad heteronormativa de su entorno inmediato. Las primeras referencias son el mundo del rock de los 1960 y 1970, “bizarro, andrógino”, Andy Warhol, “por ser gay” (Pombo en Katzenstein, 2006), encontró a los quince años una fotografía tomada por Richard Avedon, de The Factory, donde aparece un desnudo completo de la transformista Candy Darling junto a Joe Dalessandro, entre otros. A pesar del impacto que producen esas imágenes en el joven Pombo, esa actitud desafiante no pasaría por el momento de ser una referencia intelectual, no articulada con una posición personal ni política; su vida sexual permaneció en su juventud en el espacio de lo íntimo, no compartió este aspecto con su grupo de amigos ni estuvo inserto en la comunidad homosexual de la época.

Como ocurrió con frecuencia entre los argentinos homosexuales de esa época, Pombo realizó su viaje al Brasil, que se transformó en una forma de iniciación. Vivió allá de manera acelerada el paso desde una experiencia oculta, solitaria y sufriente a formar parte de una “colectividad discriminada”. En el clima de apertura del Brasil de comienzos de los 80, la circulación de publicaciones de temática gay era mayor que la que le ofrecía la Argentina de la dictadura. Nuevas referencias estéticas que se sumaron a las conocidas en su paso por el ambiente de la publicidad reafirmaron una posición político-estética no manifiesta hasta ese entonces.

A su regreso, en 1983, Marcelo Pombo, conoce los textos que publica Jorge Gumier Maier en *El Porteño* y, por su intermedio, ingresa en el Grupo de Acción Gay.⁹ El GAG aparece como la luz después del sofocamiento previo. Su ingreso profundiza el camino de autonomía, convirtiendo lo que hasta entonces había sido a la vez una postura individual ante el mundo en una experiencia colectiva y una posición en el campo intelectual.

En primer lugar, implicó un posicionamiento intelectual y político en primera persona. Inició entonces una etapa militante en el contexto de la transición a la democracia que habilitó la “salida al ágora” marcada por la politización de la sexualidad en el ámbito de lo público. Este proceso encontró diversas vías: un activismo más integrado y la visibilización del colectivo en un ámbito social más amplio, la cual progresivamente se extendió desde las periferias del campo intelectual donde se encontraba hacia los espacios centrales. Su pertenencia al grupo lo llevó por primera vez a asumirse como parte de una voz pública.

9 El grupo de Acción Gay funcionó como tal desde 1984. Surgió de reuniones que mantenían Oscar Gómez (ex FLH), Jorge Gumier Maier, Zelmar Acevedo y Carlos Luis. Antes de formarse como GAG fueron parte de una coordinadora de grupos por las “libertades cotidianas” (en un momento de acento en las libertades políticas) con otras minorías, entre ellas el grupo feminista Lugar de Mujer, coordinado por Sara Torres. El GAG tiene una estructura horizontal. Realizan fiestas para conseguir fondos, movilizaciones contra los edictos y reuniones de reflexión y lectura grupal. Al formarse la CHA, en desacuerdo con algunas de sus políticas, asisten como “observadores” a unas pocas reuniones. En 1984 y 1985 publican dos números de la revista *Sodoma*; la primera ilustrada con dibujos de Gumier Maier, la segunda con dibujos de Pombo. El grupo se va extinguiendo durante el trabajo en el tercer número de *Sodoma*, que, casi listo, no llega a publicarse. La disolución definitiva ocurrió a mediados de 1987. Agradezco la información a Carlos Luis.

Este es el primer paso que lo llevará, de la mano de Gumier Maier, a “hacer época”, es decir, “hacer existir una nueva posición más allá de las posiciones establecidas, por delante de otras posiciones, en vanguardia, e, introduciendo la diferencia, producir el tiempo” (Bourdieu, 1995: 237).

Finalmente, su encuentro con Jorge Gumier Maier fue providencial. Corona un largo camino de luchas en solitario que se transformó, de allí en más, en la base de la construcción grupal de un *ethos* artístico disidente.

Pombo llevó una carpeta de dibujos que realizó en su mayor parte en Brasil a la cita con Gumier Maier para su admisión en el Grupo de Acción Gay. La afinidad es mutua, comienza ilustrando el número dos de la revista, realiza algunos *flyers* y se hacen amigos (Imagen 9 y 10). Las referencias principales provienen de la historieta *underground* norteamericana, heredera del *pulp gay* de los años 1920 y 1940 que circula en revistas hoy de culto como *Physique Pictorial* y la española *El Víbora*. En la primera se destacan los dibujos de Tom de Finlandia, que conoció en Brasil, y en la segunda, la historieta “Anarcoma”, de Nazario, una figura de la movida madrileña protagonista de la movida madrileña junto a José Pérez Ocaña.

Se trató de una estética *leather* (Imagen 11), donde lo gay se ubica en la masculinidad antagónica, la de la autoridad represora heterosexual, lo que rememora incluso cierta estética nazi de la Segunda Guerra Mundial. Ilustra una sexualidad clandestina aún ambigua, como si revelaran las fantasías ocultas de personajes que llevan una doble vida: policías, militares, marineros y motociclistas que conviven con la marginalidad en un submundo no expuesto al juicio moral dominante. Las publicaciones donde aparecen estas historietas circulaban solo entre los enterados, es decir, en el “cosmos insular” que es el universo “homosexual” de la época. Tanto el tipo de gay representado como el modo de circulación se corresponden con el momento histórico del movimiento por la liberación gay.¹⁰ Su afinidad con esas imágenes puede leerse como previa a la bisagra que acarrearía el retorno democrático. Tal transición dejó su huella en su propia estética, como puede verse en la comparación entre esos dibujos y la obra de sus dos primeras muestras (Imagen 11 y 12).

La evolución de su estética desde los años 80 a los 90 tuvo la marca de la historia del movimiento de liberación sexual que se superimprime a su historia individual. El recorrido desde el *leather*, en blanco y negro, al “rosa *light*” va en paralelo al *coming out* colectivo de la comunidad gay en Buenos Aires. Si bien éste comienza mundialmente con la revuelta de *Stonewall*, en 1969, el retorno de la democracia le otorga a este proceso político una marca local.

10 La historicidad de la experiencia homosexual tiene su correlato en sus modos distintos de nombrarla. Esa variación léxica “[...] vuelve visible la diversidad de figuras de una práctica en la historia, es decir, en su contexto cultural. Dicho de otra manera, no es una misma homosexualidad la que atraviesa, inmutable e inalterada, la historia: las palabras para denominarla, que se metamorfosean a merced de las épocas, hablan también de una historia de la homosexualidad en sí misma”. (Fassin, 1998: 5) (traducción propia).

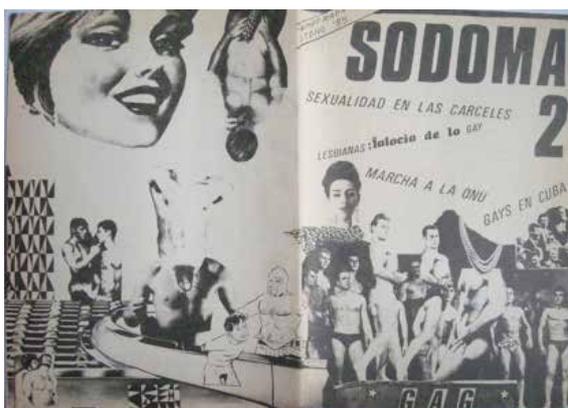
IMAGEN 9. *Sodoma* nº 2 , 1985

IMAGEN 10. Flyer del Grupo de Acción Gay, 1984

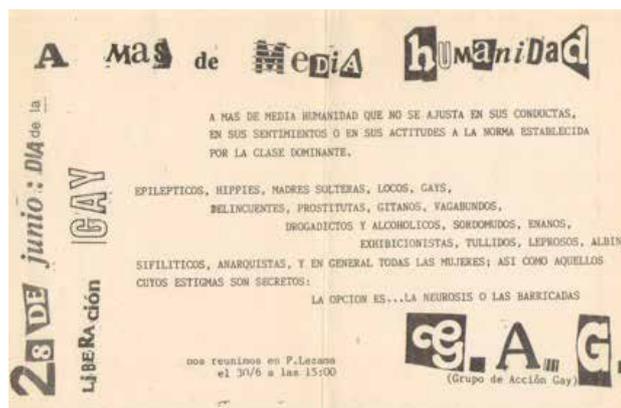


IMAGEN 11. Marcelo Pombo, sin título, 1985

IMAGEN 12. Marcelo Pombo. *Perrita*, 1989. Tempera sur cartón 64 x 49 cm. Colección Pablo Miguel Jacoby

Lo gay y, paulatinamente, la sexualidad en general dejan de ser tematizados para volverse un procedimiento artístico. Ya no se trata de personajes, sino de él mismo, que realiza esas obras puntillosamente; el obsesivo de los detalles que apela a la manualidad, la artesanía, la purpurina, el amaneramiento, las perlas, el color, etcétera. El efecto mágico de la labor artística se resalta frente a la mundanidad de los objetos que se usan y de los materiales, tanto como se destaca el mundo del arte frente a lo prosaico de su origen social. En ese primer período el tema de su obra es el contraste entre un mundo y otro (el profano absoluto de las marcas y el sagrado absoluto de la devoción carismática del artista, en su labor ímproba). Su obra avanza luego en el sentido de la inmersión total en un mundo paralelo en el cual se encuentra sumergido: el de la gracia. Sus trabajos no sólo contrastan con los presupuestos abultados de las obras que aspiran al mercado internacional y local ya constituido, sino que frente a los edificantes temas de la gran pintura (en grandes formatos), su gesto antagonista se ve

radicalizado: si pudiera hablarse de un género, el elegido por Pombo es el menor de los géneros menores.

Experiencia homosexual y contracultura

La figura de artista llamada vocacional (por oposición a la profesional) por Nathalie Heinrich (2005) y Gisèle Sapiro (2011), aunque con diversas perspectivas, fue adoptada de un modo literal por los nuevos ingresantes, lo que sugiere pensar cuáles pudieron ser los elementos de continuidad entre esa opción y la experiencia homo-gay, rasgo que comparte la gran mayoría de esos nuevos agentes.

La figura del artista de la vanguardia, ofrece una tradición ya incorporada a la historia del arte, capaz de dar cobijo a los desheredados del mundo, a los marginales, los “ladrones” (Eribon, 2001). No es casual la atracción que experimenta Batato Barea hacia la poesía: en esta tradición, son los poetas quienes mejor expresan la inversión punto por punto de los valores de la burguesía.

Dicha tradición establece una valoración del arte que rechaza la “calidad”, en términos clásicos, para pensar el hecho artístico en términos de su capacidad para producir lo nuevo, lo inesperado. Esto favorece la inclusión de quienes en los parámetros de una formación formal clásica, se encuentran en desventaja con respecto a los que han realizado recorridos más tradicionales. La figura del artista típica del modernismo ofrece a los recién llegados una teodicea para su sufrimiento anterior. El imaginario del artista mártir daba sentido a sus vidas pasadas, a la injuria (Eribon, 2001). Se podía volver a nacer. Ser otro. Cambiar el nombre, el cuerpo, el destino y también el pasado. Permite la inversión de los valores dominantes. Lo disvalioso se convierte en el máximo valor: La injuria deviene orgullo. Lo pobre, el lujo.

Además, tanto en la comunidad homosexual como en el mundo del *under* prima una sociabilidad estrecha, donde los afectos segundos suplen las carencias de la socialización de origen, es decir, las familias que en algunos casos los han expulsado. Permite encontrar los pares a partir de afinidades estéticas que son vividas, no como la sumatoria de saberes impersonales pertenecientes a la cultura universal, sino como elecciones íntimas atravesadas por el afecto que se tiene por lo que en muchos casos son un refugio de la hostilidad social general. “El día que nos conocimos hablamos de Alejandra [Pizarnik]” (P. Pank en Goyo y Anchoy, 2011).

Ambos son ámbitos de sociabilidad intracomunitario. Por fuera de las relaciones laborales, donde la acción tiende a orientarse por intereses individuales y el cálculo racional, predomina allí un lazo sostenido en lealtades emocionales y el compromiso por una causa (Weber en Kalberg, 2013: 255).¹¹ Ese mundo restringido con códigos propios,

¹¹ Weber afirma que en cierto tipo de relación social, la comunitaria, el anclaje de la acción afectiva es particularmente fuerte. Esta

desempeña un rol fundamental para fortalecer su posición de antagonismo. También ofrece una isla de autonomía relativa con respecto a la cultura dominante. Gracias al soporte afectivo, que contrarresta la hostilidad exterior, se erige con suficiente autoridad como para enfrentar a la cultura oficial. Allí se constituye una red social, un grupo de *outsiders* que, como señala Howard Becker, por medio de acuerdos comunes llegan a desarrollar una cultura propia. A medida que aumente su participación como parte del segmento no convencional de la sociedad, es probable que [el grupo] adopte un punto de vista más emancipado respecto de los estándares morales de la sociedad en su conjunto” (Becker, 2009: 9).

En ese espacio del mundo homosexual ya transitado se establecen lazos interclase, lo que provee a los subordinados en la escala social información valiosa sobre el mundo de la cultura legítima, a la cual interpretan desde sus propios esquemas incorporados, subvirtiéndola. Ello favorece, por ejemplo, la movilidad de Marcelo Pombo, cuyo acercamiento a personas ya reconocidas promovido por su activismo, nuevamente como en su colegio secundario, lo acerca más al universo de la cultura. Esas relaciones le permiten el acceso a recursos valiosos sin la obligación de adaptarse a los criterios sociales ni estéticos dominantes, como podría ocurrir en otros casos de ingresantes carentes de capital cultural familiar. La fuerza del grupo le permite eludir ese sistema que somete a los desfavorecidos a aceptar las mismas reglas que los desfavorecen.

En este grupo de artistas, la tradición de la vanguardia histórica afirma una moral alternativa a la hegemónica, donde todo lo disvalioso se convierte en oro. Esa nueva moral permite hacer de la necesidad una virtud. Con respecto a Batato, por ejemplo, sostiene Gumier Maier: “Él era un mal actor. No podía actuar. Tenía una manera anticuada de declamar. No tenía modulación, cuando quería hacer un énfasis gritaba”. (Gumier Maier, entrevista con la autora, Tigre, febrero de 2016). La contracara de esta “incapacidad”, es explicitada por Batato de esta manera:

“Yo no soy actor, ni actriz, ni nada de eso. Ahora estoy haciendo esa obra *La carancho*, sí, tiene un éxito bárbaro, se llena de gente pero a mí no es lo que no es eso, porque eso es teatro y a mí el teatro no a mí me interesa hacer otras cosas, más así, más instantáneas, digamos”. [*La peli de Batato*: 2:05:00]

relación está basada en un sentimiento subjetivo (afectivo o tradicional) de pertenencia común de los involucrados (Weber, 2001a: 21; 1992: 33; en Kalberg, 2013: 246). La orientación de acuerdo a constelaciones de valor que da lugar a la conformación de sujetos activos, involucrados en contra de la inclinación a la pasividad, de la tendencia a ser conducidos como un rebaño de ovejas (Weber, 2001d: 64; 1982: 397 en Kalberg, 2013: 257).

Referencias bibliográficas

- Anchou, Goyo y Pank, Peter (realizadores). *La peli de Batato* [DVD], Masoka Cine, 155 minutos, 2011. [00: 01:22].
- Amichetti de Barea, Elvira (1995). *Batato, Un pacto impostergable*. Buenos Aires, Edición del autor.
- Cerviño, Mariana (2013). Ethos disidentes en el campo intelectual argentino. Los debates de Jorge Gumier Maier contra la izquierda desde El Porteño. Pacarina del Sur; Lugar: Lima; p. 1-2.
- Becker, Howard S. (2009). *Outsiders; hacia una sociología de la desviación*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.
- Blasius, Mark (1992). "An Ethos of Lesbian and Gay Existence". *Political Theory*, N° 20, pp. 642-671. [En línea] : <http://www.jstor.org/stable/191972>, acceso 20 de diciembre de 2015]
- Boschetti, Anna (1990). *Sartre y Les temps modernes. Una empresa intelectual*. Buenos Aires, Nueva visión.
- Bourdieu, Pierre (1998). *La distinción, Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid, Taurus.
- (2007) *El sentido práctico*. Buenos Aires, Siglo veintiuno.
- (2013) *Manet*. Paris, Seuil.
- Calveiro, Pilar (1998). *Poder y desaparición*. Buenos Aires, Colihue.
- Dubatti, Jorge (1995). *Batato Barea y El Nuevo Teatro Argentino*. Buenos Aires, Planeta.,
- Eribon, Didier (2001). *Una moral de lo minoritario. Variaciones sobre un tema de Jean Genet*. Barcelona, Anagrama.
- Dubatti, Jorge (1995). *Batato Barea - y el Nuevo Teatro Argentino*. Buenos Aires, Planeta.
- Fassin, Éric. (1998). "Politiques de l'histoire: Gay New York et l'historiographie homosexuelle aux États-Unis". *Actes de la recherche en sciences sociales*. (125) : 3-8.
- Heinich, Nathalie (2005) *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris, Gallimard.
- Kalberg, Stephen. (2013). *La sociología weberiana de las emociones: un análisis preliminar*. *Sociológica*, 28 (78): 243-260.
- Katzenstein, Inés; Pacheco, Marcelo; Sato, Amalia (2006). *Pombo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Lopez, Vanina Soledad (2015). "Del azar a la práctica: Una cartografía del underground porteño de los 80." *Afuera*, N° 15, pp.1-13.
- Lucena, Daniela y Laboreau Gisela (2016). *Modo mata moda: arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. La Plata, Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Martínez, Ana Teresa (2007). Pierre Bourdieu. *Razones y lecciones de una práctica sociológica*. Buenos Aires, Manantial.
- Mauger, Gérard (2006). *Droits d'entrée, modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*. Paris, Maison des sciences de l'homme.
- Meccia, Ernesto. (2011). *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y la gaycidad*. Buenos Aires, Gran Aldea.

- Miceli, Sergio (2012). "Jorge Luis Borges, historia social de un escritor nato", en *Ensayos porteños. Borges, el nacionalismo y las vanguardias*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, pp. 21-64.
- Montes, Viviana (s/f). *El rol de Batato Barea en los márgenes del campo teatral argentino* documento electrónico: https://www.academia.edu/10867616/_El_rol_de_Batato_Barea_en_los_m%C3%A1rgenes_del_campo_teatral_argentino_email_work_card=title, acceso 21/09/2020.
- Moreno, María (2013). "La generación del ochenta", Página 12, documento digital: http://www.pagina12web.com.ar/suplementos/radar/vernota.php?id_nota=1149&sec=9, acceso 28/12/2003.
- Pineau, Natalia (2017). *Maricones en Buenos Aires. Tensiones entre modelos artísticos y modelos de homosexualidad*. Caiana, N° 11, pp. 261-269.
- Pinto, Louis, (2002). *Pierre Bourdieu y la teoría del mundo social*. Buenos Aires, Siglo veintiuno.
- Rosa, María Laura (2015). *Transgrediendo los géneros. Activismos, performances y contracultura en la Buenos Aires de la posdictadura*, Artelogie, N° 8, documento digital: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article379>, acceso diciembre 2019.
- Rubunich, Lucas (1992). *Bajar la cultura al pueblo, tomar la cultura del pueblo: dos nociones de la acción cultural*. Buenos Aires, GECUSO, Fundación del sur
- Sapiro, Gisèle (2007). *La vocation artistique entre don et don de soi*. Actes de la recherche en sciences sociales, N° 168, pp. 4-11.
- Sivori, Horacio (2005). *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*. Buenos Aires, Antropofagia.