

Sexualidad, Salud y Sociedad

REVISTA LATINOAMERICANA

ISSN 1984-6487 / n.14 - ago. 2013 - pp.91-113 / Cerviño, M. / www.sexualidadsaludysociedad.org

Jorge Gumier Maier y Marcelo Pombo. Activistas gays en el campo artístico de Buenos Aires

Mariana Cerviño

Doctora en Ciencias Sociales
Instituto Gino Germani
Universidad de Buenos Aires

> marianacerv@gmail.com

Resumen: El presente artículo pretende aportar elementos al conocimiento del proceso de transición a la democracia en el campo intelectual argentino. En diálogo con la literatura existente sobre el período, se explora un aspecto poco atendido que corresponde a la apertura democrática producida en el entramado societal que va en paralelo con la recuperación de las garantías constitucionales. Nos referimos en particular a las transformaciones producidas por la constitución de sujetos políticos ligados al movimiento por las libertades sexuales. En ese marco, el foco se ubica en el ingreso de activistas gays al espacio de las artes visuales, cuyas posiciones artísticas producen rupturas con respecto a los criterios dominantes. Para ello se propone una interpretación de las trayectorias de Jorge Gumier Maier y Marcelo Pombo, destacando una relación de continuidad entre una posición disidente con respecto a la norma sexual, y frente a las jerarquías de la cultura legítima.

Palabras clave: transición a la democracia; campo intelectual; activismos homosexuales; artes visuales; Buenos Aires

**Jorge Gumier Maier e Marcelo Pombo.
Activistas gays no campo artístico de Buenos Aires.**

Resumo: O presente artigo pretende contribuir com elementos para o conhecimento do processo da transição à democracia no campo intelectual argentino. Em diálogo com a literatura existente sobre o período, queremos explorar um aspecto pouco observado, que corresponde à abertura democrática produzida na estrutura social que caminha em paralelo com a recuperação das garantias constitucionais. Referimo-nos em particular às transformações produzidas pela constituição de sujeitos políticos ligados ao movimento pelas liberdades sexuais. Nesse marco, focalizamos o ingresso de ativistas gays no espaço das artes visuais, cujas posições artísticas produzem rupturas em relação aos critérios dominantes. Propomos para isso uma interpretação das trajetórias de Jorge Gumier Maier e Marcelo Pombo, nas quais destacamos uma relação de continuidade entre uma posição dissidente no que diz respeito à norma sexual, e à frente das hierarquias da cultura legítima.

Palavras-chave: transição à democracia; campo intelectual; activismos homossexuais; artes visuais; Buenos Aires

**Jorge Gumier Maier and Marcelo Pombo.
Gay activists in the Buenos Aires post-dictatorship art scene**

Abstract: This article is a contribution to the study of democratic transition in the Argentinean intellectual field. In dialog with existing literature on the period, we look at the transformations brought by the emergence of political actors connected to the sexual liberation movement. Our focus is on gay activists whose proposals break with dominant concepts in the local visual arts scene. In the trajectories of artists Jorge Gumier Maier and Marcelo Pombo we highlight the continuity between sexual dissidence and their critique of legitimate culture.

Keywords: democratic transition; intellectual field; homosexual activism; visual arts; Buenos Aires

Jorge Gumier Maier y Marcelo Pombo.

Activistas gays en el campo artístico de Buenos Aires

Introducción ¹

Los estudios sobre el campo intelectual en la transición democrática argentina han tomado por objeto los debates ante los cuales algunos de los actores centrales tomaron posición (Patiño, 1997; Reano, 2012). A partir de la democracia política y el estado de derecho, entre 1983 y 1987, una serie de tópicos se presentan como ejes de nuevos posicionamientos de los intelectuales.

En primer lugar, dada su implicación durante la década del setenta en distintas experiencias políticas que auspiciaban cambios radicales –fueran de origen marxista o bien del peronismo de izquierda– es redefinida la “cuestión de la democracia”.² Si en aquellos años se habían desestimado las consideraciones sobre el régimen político democrático, concebido como un modo de persistencia de las relaciones de explotación capitalista; la política (y dentro de ella, el régimen político) toma preponderancia respecto de la anterior primacía de lo económico (Lechner, 1985:64). Motivan este desplazamiento dos fenómenos concurrentes: la magnitud de la violencia estatal desatada en las distintas dictaduras del continente y la llamada “crisis de las izquierdas” a nivel internacional. De ésta última da cuenta por ejemplo la posición de Lefort, cuyo texto –“El problema de la democracia”– publicado en Argentina en 1985, tuvo una amplia recepción. Allí el autor convocaba especial-

¹ Este artículo es una elaboración de parte de los resultados de la investigación realizada para mi tesis de doctorado: “Artistas del Rojas. Determinaciones sociales de la innovación artística” (Cerviño, 2010). En aquel trabajo estudié las transformaciones del campo artístico de Buenos Aires en la post dictadura a través del caso de la emergencia de un grupo de artistas con similares propiedades sociales, cuyas primeras exposiciones se produjeron en la sala del Centro Cultural Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires. Se hace foco aquí en dos de las trayectorias para enfatizar, a partir de los itinerarios de dos de los artistas protagónicos de ese espacio emergente, la génesis de su disposición disidente, que encontramos ligada a una posición anterior, vinculada a su experiencia homosexual durante la dictadura militar y su posterior inscripción en el movimiento gay.

² Como señala Ariana Reano, recuperando un trabajo de Cecilia Lesgart sobre el período anterior al cambio de régimen en Argentina, el debate acerca de los sentidos de la democracia comenzó antes de que tuviera lugar la institución formal de aquélla. La revista *Controversia* (1979-1981), editada en México por argentinos exiliados, fue uno de los espacios privilegiados de esos primeros intercambios. Entre 1979 y 1981, sus principales integrantes fueron Jorge Tula –su director–, José Aricó, Carlos Abalo, Sergio Bufano, Rubén Sergio Caletti, Nicolás Casullo, Ricardo Nudelman, Juan Carlos Portantiero, Héctor Schmucler y Oscar Terán (Reano, 2012:491).

mente “a los intelectuales y filósofos que reivindican su inserción en la izquierda o la extrema izquierda” (1985:73) a detenerse a pensar la especificidad del régimen democrático. Distinguía a éste de otros, como el fascismo o el totalitarismo, por la posibilidad de operar una mutación simbólica que daba como resultado una nueva forma de sociedad (Lefort, 1985:73).

Derivado de ello, en segundo lugar, se produce un fuerte cuestionamiento de los espacios de militancia de los años setenta. Como señala Roxana Patiño (1997), se impone la necesidad de desplegar una reflexión crítica “acerca del mismo fundamento revolucionario que había legitimado las prácticas culturales durante los sesenta y setenta”. La autora propone que

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

En tercer lugar, la crítica al régimen anterior se realiza en términos de la problemática de los derechos humanos, que vehiculiza el proceso de juzgamiento social, legal y político de la dictadura militar. Si bien esto atañe particularmente a las víctimas de terrorismo de estado, también habilita una discusión acerca de su extensión hacia otros grupos minoritarios.

Por otro lado, los estudios sobre sexualidades marcan que la liberalización política y la impronta dejada por el movimiento de derechos humanos surgido durante la dictadura conformaron un contexto favorable al planteo de reivindicaciones de nuevos derechos y al desarrollo de nuevos actores, que empezaron a denominarse mediante identidades positivas como, gays y lesbianas (Pecheny & Petracci, 2006). En ese sentido, la transición democrática marca un punto de inflexión para el reconocimiento de orientaciones sexuales no heteronormativas y para el desarrollo de los derechos sexuales. La cuestión de la sexualidad, que había permanecido excluida de las experiencias de la militancia de izquierda de los setenta, fue uno de los rasgos que marcaron ese nuevo estado del campo. La recuperación democrática afectó positivamente el espacio de los activismos sexuales, y el reconocimiento de esos colectivos. Una espiral virtuosa se producía entre las expectativas que abría el nuevo régimen político y la democratización efectiva de la sociedad.

En una sociedad democrática, viejos y nuevos actores reivindican nuevos derechos o un nuevo campo de aplicación de derechos ya reconocidos. Esa dinámica favorece la apertura y ampliación del universo político: nuevos temas son susceptibles de deliberación, gran parte de las relaciones sociales

son cuestionadas y nuevos espacios se vuelven terreno de acciones políticas. En particular, la reivindicación de derechos sexuales politiza relaciones sociales consideradas privadas o naturales, poniendo en cuestión los límites instituidos entre lo privado y lo público, y entre lo natural y lo social (Pecheny & Petracci, 2006:44).

Pecheny señala que otro de los fenómenos que otorgó visibilidad y reconocimiento de los derechos de las personas homosexuales fue, paradójicamente, la epidemia del Sida, que produjo la visibilidad forzada de la diversidad sexual (2001). A mediados de la década del ochenta, se constituyeron las primeras organizaciones de lucha contra el Sida, que han sido un vector de reconocimiento de esos colectivos. “Frente a esas iniciativas tempranas de la sociedad civil, el Estado tuvo una respuesta más tardía y ambigua” (Pecheny & Petracci, 2006:64).

En el cruce entre ambos tipos de trabajos –los que revisan el campo intelectual en la transición y los que señalan la significación de este período para la emergencia de sujetos sexo-políticos– este artículo se propone comprender la incidencia de esos nuevos sujetos en la democratización social del espacio intelectual.

La necesidad, que proponen los debates de la época, de construir nuevos sujetos que no se deducían necesariamente de las estructuras económico-sociales, encontraría en los movimientos de la diversidad sexual a algunos de quienes llevarían a cabo esa empresa. El campo intelectual fue un escenario de visibilización de nuevos actores que interpelaban a la sociedad en su conjunto –y no ya sólo al grupo de pares– en los términos que la democracia habilitaba. La modalidad que adoptaron varios de los activismos político-sexuales incorporaba elementos de la cultura letrada que permitían configurar una autoconstrucción positiva, en contra de la cultura dominante. Asimismo, el colectivo homo-gay³ fue un vector de profundas transformaciones en el campo intelectual propiamente dicho, del cual hasta entonces había permanecido segregado. Durante la transición, de un espacio cerrado de pares donde circulaba un universo intelectual y estético invisible hacia el afuera de esa comunidad (Pecheny, 2002; Meccia, 2006) emergieron en un espacio ampliado, al mismo tiempo, un *ethos* intelectual y una producción simbólica nu-

³ La denominación homo-gay refiere a la duplicidad de las trayectorias exploradas. Por un lado, el término homosexual remite a la experiencia de iniciación en condiciones de clandestinidad y represión que corresponde a una etapa extensa de sus biografías, que consideramos clave para la comprensión de la construcción de sus universos de sentido. Sin embargo, es cierto que el tránsito que se produce en esas biografías entre el régimen de la homosexualidad, marcado por el secreto y la invisibilización del colectivo, previo a su politización como gays en la etapa posterior al retorno de la democracia en Argentina, también es explicativo de sus posiciones en el campo intelectual. Por esa razón, cuando nos referimos a su activismo o a su identidad pública nos mantendremos fieles a su autodefinición como “gays”. Al respecto, véase Meccia (2011).

trida de esos repertorios, que modificarían los códigos dominantes en una porción del campo intelectual: las artes visuales.

Como parte (periférica) del campo intelectual de ese momento, los nuevos actores del campo cultural en general –y artístico en particular– son emergentes de los debates referidos. Se trata entonces de identificar las propiedades diferenciales de esos agentes cuyo ingreso al campo de producción cultural produjo rupturas respecto de las estéticas en circulación y también de los criterios -heredados de la etapa precedente- que definían el tipo de artista legítimo. Analizaremos para ello el recorrido de dos figuras centrales en ese proceso de cambios, por considerarlas representativas del tipo de actor cultural que queremos explorar: Jorge Gumier Maier y Marcelo Pombo.

En el primer caso, como periodista, militante maoísta y luego gay –además de curador y artista a partir de 1989–, el itinerario de Gumier Maier permite enlazar dos zonas periféricas –pero muy activas– del campo cultural de la Buenos Aires del período de redemocratización: la de las revistas culturales y la del activismo gay que, en su caso, se encuentran enlazadas. Su temprana intervención pública en los debates de la transición a la democracia, cuyo punto de partida y centro organizador es la problemática –y la experiencia– gay, construirá una nueva posición en el campo intelectual, que trasladaría luego al campo artístico. En el segundo caso, se trata del artista Marcelo Pombo, cuyo encuentro con Gumier Maier en el activismo gay fue una de las condiciones de posibilidad para la realización de tales rupturas.⁴

La apertura democrática en el campo intelectual

El principio del ciclo que se ha denominado de transición hacia la democracia, suele situarse en la derrota en la guerra de Malvinas, debido a que aquella empresa había sido planteada por el gobierno dictatorial como su última apuesta para permanecer en el poder.⁵ El escaso apoyo que le quedaba al gobierno –pero sobre todo al régimen dictatorial– se perdió tras la derrota a manos de los ingleses. En diciembre de 1983, la sociedad argentina recuperó el régimen democrático. El

⁴ Sus trayectorias fueron elaboradas en base a numerosas entrevistas en profundidad realizadas por la autora entre el año 2009 y 2013, así como también utilizando como fuentes secundarias entrevistas publicadas, indicadas en las citas.

⁵ Al respecto, Paula Canelo señala que “Mientras que la Junta intentaba aplacar las turbulentas mareas internas mediante la promulgación, el día 25, de una ‘Propuesta de Normalización Institucional’, su mirada en realidad se dirigía al frente externo, donde se abría el único escenario que le permitiría relegitimar al Proceso: la guerra externa” (2006:71).

proceso hacia la democratización de la sociedad tuvo, sin embargo, una velocidad variable según los ámbitos de los que se tratara.

En el campo artístico, las instituciones demoraron más en su recambio que otros espacios informales de reunión, que se constituyeron en una nueva red de circulación para grupos y prácticas culturales comúnmente denominados *under*. Si bien aquí nos centramos en lo que ocurría particularmente en las artes plásticas, en los primeros años de la democracia no sería posible dar cuenta de lo más característico del período sin incluir a dichos espacios de contornos difusos, donde coexistían productores de diversa procedencia, aunados por el espíritu de libertad que allí se experimentaba.

Aunque el impulso fundacional de la recuperada democracia produjera en los actores una autopercepción de novedad absoluta, esos territorios de circulación tenían sus raíces en la década precedente. Dos herencias se hicieron particularmente presentes en aquel momento de apertura. Por un lado, las revistas culturales, que habían funcionado como espacios de resistencia; tanto las más ligadas al rock como otras de intereses más amplios. Este tipo de publicaciones funcionó como centro articulador de una subcultura que, a pesar de la censura, pudo mantenerse activa; eludiendo, claro, los temas más candentes de la política local. Por otro, la militancia por las disidencias sexuales –cuyos inicios, en condiciones de clandestinidad, también se remontan a los años setenta– fue una de las experiencias que marcan el período. Así, en el nuevo contexto, los actores que vehiculizaban la reconstitución del campo intelectual provenían de espacios periféricos que habían permanecido activos durante la dictadura militar. Fue allí donde se gestaron sus repertorios éticos y estéticos.

El itinerario de Jorge Gumier Maier

Gumier Maier nació en 1953, en el seno de una familia de origen inmigrante, sin capital cultural significativo. Su primera infancia transcurrió en una amplia casa en la localidad de Morón, para mudarse a sus siete años al barrio de Ramos Mejía, ubicado también en una zona del conurbano bonaerense. Su padre, un pequeño industrial próspero, promovió sin éxito la incorporación de su único hijo varón en la empresa familiar. Habiendo rechazado la única herencia disponible –la económica– Gumier Maier emprendió la construcción de un capital cultural por fuera de la escolarización formal, que se vio interrumpida en su adolescencia por una internación de dos años en una institución psiquiátrica. Sus padres depositaron en tal instancia sus expectativas de “cura” de su condición homosexual, y él mismo, la búsqueda de sosiego a un alcoholismo iniciado a los trece años. Al salir de allí, inició estudios de psicología que luego abandonaría.

En la universidad se dio su ingreso a la militancia política en un grupo maoísta: el PCR (Partido Comunista Revolucionario), tomando contacto con la literatura marxista. Cuando se produjo el golpe militar, Gumier Maier se distanció de su grupo de militancia, con el cual había manifestado ya fuertes disidencias. En los años de la dictadura se formó de manera autodidacta. Estudió lingüística y a través de ciertos autores llegó a Foucault; a partir de allí profundizó los conocimientos que se observarían en sus posicionamientos sobre la problemática gay.

Su ingreso en el campo cultural se produjo a través de una carta de lectores enviada a *El Expreso Imaginario*. Luego de algunas intervenciones como columnista en esta revista, la voz de Jorge Gumier Maier reaparece en el año 1984 en otra publicación, *El Porteño*. Esta revista, creada por Gabriel Levinas, fue uno de los espacios del campo intelectual donde el movimiento activista en torno a la sexualidad y otras corrientes culturales y artísticas alternativas encontraron una vía de visibilización.⁶

En agosto de 1983 comenzó a salir en *El Porteño* el suplemento *Cerdos y Peces*. El director era Gabriel Levinas, y su jefe de redacción, Enrique Symns. El nombre del suplemento indica el tono irreverente con el cual se abordaban allí los tópicos del momento. En cuanto a la democracia, *Cerdos y Peces* tendía a un cuestionamiento de sus límites formales, y a las resistencias que todavía podían detectarse en amplios sectores de la población, exponiendo los límites de las libertades y garantías, aún en riesgo. Prueba de esta situación fueron las múltiples amenazas recibidas en la revista, y finalmente, el cierre del suplemento.

En octubre de 1983, un artículo de Néstor Perlongher daba cuenta de una situación de represión, que tuvo lugar pese a que la junta militar, masivamente desprestigiada, se encontrara en retirada. Algunos números después, Jorge Gumier Maier comenzaría a publicar en forma regular una columna dedicada a la problemática gay en el cuerpo de la revista, lo que la distinguía de todas sus semejantes. La reflexión sobre esa experiencia, por su parte, sería el eje de organización de su perspectiva intelectual y le permitiría colocarse, desde allí, ante los nuevos debates.

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. En primer lugar, para imponer una agenda básica de problemas; y luego, para articular y contraponer las distintas posiciones alrededor de ésta. Una rápida mirada al resto de los artículos de ese número describe la ubicación del núcleo editor en el campo de debates que señalara Patiño (2006).

⁶ He trabajado sobre ambas revistas con mayor profundidad en otro artículo (Cerviño, 2012). Si bien tienen puntos de contacto, la primera de ellas queda fuera del período abordado en el presente artículo.

La tapa contiene títulos que son tomas de posición: por ejemplo, “Los negocios del Opus Dei” apunta a develar los intereses económicos que ligaban a esa institución con el Poder Ejecutivo del régimen militar. Otra de las investigaciones trata un problema central para esta etapa: “La deuda interna” refiere a la deuda del Estado con las víctimas de la represión. Dos notas que preceden el artículo reflejan el debate interno de la izquierda, al que ya nos referimos: “¿Dónde queda la izquierda?” y “El ‘Che’ bajo subasta”. En esa línea, en la página inmediatamente posterior a la de Gumier Maier, Enrique Symns retoma los mismos ejes en su relato sobre la suspensión del suplemento *Cerdos y Peces* que dirigía, hecho cuyo análisis enfatiza el escepticismo de este grupo respecto del retorno democrático, si se compara su espíritu crítico con el clima de esperanza generalizado.

También el texto de Gumier Maier está atravesado por esas cuestiones, que se desplegarán de allí en adelante en las sucesivas columnas que escribirá. En un primer momento, la focalización en el tema gay se vuelve prioritaria, para dejar paso a problemas más generales, aunque sus argumentos no cambian en lo sustancial. Como el título lo indica – “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 evidencian en su argumento lecturas teóricas realizadas en el marco de su militancia, primero en el maoísmo, luego en el Grupo de Acción Gay (GAG), y 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). Gumier Maier 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.”. Distingue sociedades donde existen prácticas homosexuales corrientes, pero no se deduce de ellas “la FIGURA del homosexual” (el énfasis es suyo). La figura del homosexual funciona como una “localización de la represión de las prácticas homosexuales de todos los demás”, focalizando en cierto grupo 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: la homosexual y la heterosexual. En su texto pueden verse conocimientos sobre teoría psicoanalítica –se menciona a Lacan– que probablemente, ha conocido en su paso por la Universidad, pero que cobran otro valor en el contexto de los grupos de reflexión que frecuenta y que en ese momento coordina. Esas referencias le permiten a Gumier Maier la comprensión y apropiación de tenden-

cias post-estructuralistas de la época, cuya apropiación para las políticas por la diversidad sexual conducían a cuestionar la homosexualidad como una identidad predefinida y fija.

Esta discusión no tenía sólo un propósito pedagógico hacia el público corriente, sino que retomaba una problemática que lo posicionaba frente a otras posturas dentro del espacio de la militancia gay. Justamente son sus posiciones respecto de la cuestión identitaria las que difieren del resto. Luego de desplegar todo su argumento, extiende lo dicho sobre el caso particular homosexual a la sexualidad en su conjunto.

La función de lo homosexual configura así un universo homosexual localizado y diferenciado. Esa visibilidad se produce de distintas maneras: Normando la marginalidad a través de conductas estereotipadas, vestimenta, maneras de comportamiento especiales (pues el poder, inevitablemente y en un solo proceso, fija la norma y pauta también la excepción a la norma); la prohibición de la publicidad de las conductas homosexuales, obligando al *ghetto*; MARCANDO lugares (actividades) como femeninos, o sea sensibles y creativos, logrando así alejar a los varones de los mismos, satisfaciendo las características que de su rol se exige (Gumier Maier, 1984. El énfasis es suyo) .

La columna de Gumier Maier continuó apareciendo en los números subsiguientes, convirtiéndose en una sección fija de la revista. Tenía la particularidad de estar escrita en primera persona. Encabezaba la página una fotografía suya de frente, mirando a la cámara –es decir, al lector–, respondiendo de algún modo a la consigna de visibilizar “la cuestión gay”, comenzando por implicarse personalmente en ella.

Los universos por los que transita Gumier Maier en el campo intelectual, con anterioridad a su trabajo como curador y artista, en 1989, tienen como elemento en común una concepción de las prácticas culturales indisociables de un modo de vida. Las opciones que pautan su itinerario intelectual lo ubican en diferentes momentos en espacios alternativos a la cultura dominante, y le permiten asimismo construir un universo de referencias propio, que refuerza la autonomía de su grupo con respecto a las reglas morales y estéticas que regían el campo cultural en su conjunto.

Se trata de un actor cultural *vocacional* y disidente que, desde su propia ubicación subordinada, elabora un capital simbólico capaz de intervenir críticamente frente a las variadas formas de la opresión social. Esto puede verse tanto en los rasgos del *El Expreso Imaginario*, como en *El Porteño*, como así también en la revista *Sodoma*, en la cual los recursos intelectuales –teóricos y literarios– de Gu-

mier Maier se encuentran al servicio de una reflexión sobre la propia identidad sexual, que se concibe como alternativa al orden sexual dominante.

Ese modo de relación de Gumier Maier con el mundo de la cultura será trasladado por él y otros artistas que transitaron esos mismos espacios –como Marcelo Pombo– al mundo del arte. En especial, se destaca un tipo de sociabilidad comunitaria, siguiendo el lema que propone Natalie Heinich para definir el nivel colectivo del régimen de la singularidad: “ser muchos para ser singulares” (Heinich, 2005:165). Los criterios estéticos de selección de los artistas por parte de Gumier Maier refuerzan y enriquecen un *habitus* de grupo que lo distingue, y los valores que sus opciones suponen.

Los grupos de militancia sexual se multiplicaron con la llegada del régimen democrático, y comenzaron a construir una voz como colectivos políticos. En efecto, parte del proceso de apertura democrática se manifestó en la visibilización de la cuestión gay en el espacio público. En ese contexto, como parte de su práctica militante, Gumier Maier publica en 1984 en la revista *Sodoma*. Desde allí construye, en paralelo a su columna de *El Porteño*, una voz pública sobre la experiencia gay. El eje de su posición pasa por reflexiones a partir de su propia orientación sexual disidente y de las lecturas que realiza. Ello implicó tomas de posición acerca de otros elementos del orden social dominante. La revista *Sodoma* es editada por el GAG (Grupo de Acción Gay), donde Gumier Maier participa como coordinador de grupos. Esta organización tiene una estructura horizontal, al estilo del FLH (Frente de Liberación Homosexual) de Perlongher, a quien conocen y leen en forma grupal.

El número 1 de *Sodoma* aparece en 1984. Como indicador de una represión persistente en la democracia, no figura en el ejemplar ni el grupo editorial, ni el mes de su edición. En la tapa sólo dice: SODOMA, GAG, 1984, y en inglés, el eslogan: “*international year of lesbian and gay action*”. Además, ni los artículos ni las ilustraciones tienen firma.⁷ El primer artículo presenta, junto a la creación de la revista, la del Grupo de Acción Gay, relatando la historia de su conformación y señalando lo que diferenciaba a este de otros grupos del mismo tipo, anteriores y contemporáneos. Entre los últimos criticaba 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”. Asimismo 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 contaba en cambio entre los que “aspirábamos a algo más de

⁷ Las ilustraciones del primer número pertenecen a Jorge Gumier Maier. En segundo –y último– corresponden a Marcelo Pombo.

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 lo 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”.

Afinidades y homologías

Una de las primeras exposiciones que realizará Gumier Maier como director de la Sala del Centro Cultural Rojas pertenece a alguien que marca la posición del Rojas tanto o más que el propio Gumier Maier: Marcelo Pombo. Inaugura en octubre de 1989 y reúne obra de ese año y el anterior: se titula ‘Producción 1988-1989’.

Gumier Maier y Pombo tienen en común varios elementos de su trayectoria biográfica. En principio, una juventud tempranamente ligada al universo de los inicios del rock nacional, como lector y colaborador de la revista *El Expreso Imaginario*. Pombo –seis años menor que Gumier Maier–⁸ recupera en sus recuerdos de niño durante la década del sesenta espacios del campo cultural que coinciden con los que Gumier Maier ha transitado –como artesano en Plaza Francia, habitué de grupos de rock que circulaban en los alrededores del Instituto Di Tella y como lector de revistas alternativas de los setenta–.

En una entrevista biográfica que forma parte de un libro sobre su obra, Pombo recuerda, entre los acontecimientos de su niñez que lo han marcado, su asistencia desde los ocho años al Taller de la Flor, “un taller famoso que dirigía Any Srezovic donde se realiza toda la imaginería hippie” (Katzenstein, 2006:8). Menciona que, desde muy chico, le gustaban *Los Beatles*, el Che Guevara, el *batik*, la cerámica y el esmalte sobre metales, elementos todos familiares al universo estético del público de *El Expreso Imaginario*. Vive hasta los doce años en el barrio de Núñez y es vecino de Luis Alberto Spinetta –figura central en esa revista–. El personaje distintivo de la revista era el *clown* creado por Horacio Fontova, que fue compartido con la tapa del disco del grupo Almendra.⁹ “Yo lo seguía a Spinetta de lejos, a metros, por cuadras. En esa época, para mí, el rock era andrógino e imaginativo, y yo amaba todo eso” (Katzenstein, 2006:8). Es decir, en la etapa de su pre-adolescencia, su inclinación hacia el mundo del

⁸ Marcelo Pombo nació el 28 de diciembre de 1959.

⁹ La revista y el grupo tienen además el mismo inversor que los patrocina, Carlos Ohanian, lo que posibilitó el uso de este símbolo tan apreciado por los colaboradores de la revista para el anuncio del regreso de Almendra; fue esta razón la que derivó en la ruptura de Jorge Pistocchi con la revista.

rock es indisociable del hallazgo de un espacio donde encuentra escape de un régimen moral represivo, cuyo aspecto sexista le resulta quizás lo más intolerable.

A partir de los doce años la situación económica familiar de Pombo empeora: “En un momento dado empezamos a peregrinar por lugares del Gran Buenos Aires con menos espacio. Durante esos años nunca tuve una mesa de trabajo ni un cuarto propio”. Por sus dichos se advierte que sus padres poseían escaso capital cultural, pero iban atrás de la avidez del curioso Marcelo, como lo demuestra la siguiente anécdota:

M.P.: Ya a los ocho años les pedía a mis padres que me llevaran a la manzana loca. Me acuerdo que íbamos a la galería del Este pero creo que nunca pisé el Di Tella. Una vez me llevaron a una muestra de Murette Lidys en la calle Florida y me dijeron: ‘Este es el Di Tella’. Me da risa esa confusión y la influencia que quizás eso tuvo en mí. En esos paseos por el centro me alejaba de la mano de mis padres y seguía hipnotizado a la gente por la calle. Una vez seguí a uno que se llamaba Pot Zenda a la salida de *Hair*: tenía pelo afro, zuecos blancos, pantalones de terciopelo y un pañuelo hindú anudado a la rodilla. Para mí era más bello que todos los animales del zoológico. Sentía ansiedad por dejar de ser un niño en un mundo brutal, con otros chicos que te dicen: ‘eh, mariquita’. Quería ser un adolescente transgresor y magnífico. Pero mi adolescencia se desarrolló durante el proceso, en un país distinto al que vislumbraba por entonces (entrevista con Marcelo Pombo, en Katzenstein, 2006:9).

Tal como ocurre en la vida de Jorge Gumier Maier, la ausencia de capital intelectual heredado impone a Pombo un proceso de acumulación del mismo por cuenta propia. Interrumpido aquel momento de apertura cultural –que Pombo describe– por las dictaduras militares que tienen lugar entre 1966 y 1973, y entre 1976 y 1983, la aceleración que habían manifestado las artes plásticas en sus líneas más vitales se detiene. La actividad cultural no desaparece, pero permanece retraída a pequeños grupos más específicos y restringidos, lo que genera una sociabilidad estrecha entre sujetos semejantes.

Como adolescente lector de revistas, Pombo continúa en un espacio social cercano al que transita Gumier, aunque inferior en las jerarquías del campo intelectual, lo que se explica por su menor edad. Pombo compra *Pelo*, revista sólo dedicada al rock nacional, en contrapunto con *El Expreso Imaginario*, que se pretende más intelectual y menos comercial; aunque formaban parte, sin embargo, de un mismo espacio: el de las revistas alternativas que se editan en los años setenta, islas de apertura en medio de un contexto de censura general. Pombo considera este universo como especialmente valioso.

M.P.: [...] el rock anterior a la dictadura (de 1976), el de principios del setenta, que era un espacio alternativo al de la "concientización política": era la música de Pappo's Blues, Color Humano, Pescado Rabioso. [...] Me enloquecía Spinetta, Edelmiro Molinari, las canciones que decían Yeah, las letras surrealistas que no se entendían, eso me parecía realmente alternativo en oposición a todo lo que había y que era, o bien conservador, y nacionalista, o bien politizado y militante (Katzenstein, 2006)

La relación oculta entre estos distintos elementos que se combinan en su recorrido es la de un mundo que permite la visibilización de su sensibilidad homosexual, encontrando tal habilitación en algunos autores de gran prestigio intelectual. Pombo retoma oposiciones que han sido ya enunciadas en nuestro análisis de las intervenciones de Gumier Maier como periodista. Así se distanciaba progresivamente de la izquierda, afirmándose en su lucha por las sexualidades invisibilizadas en esos espacios.

De muy joven, Pombo comienza a leer a Manuel Puig, enterado de que su novela *The Buenos Aires Affair* había sido prohibida. "A los catorce años ahorrraba plata para comprar todo lo que había sido prohibido o tenía relación con la homosexualidad", relata. Del mismo modo conoce a Juan Carlos Gené. Por entonces, y sobre todo después de la lectura de *El beso de la mujer araña*, "vislumbro en Puig algo así como una tesis de que lo gay puede ser más revolucionario que un militante izquierdista", desliza. El comentario de Pombo nos reenvía a las columnas escritas por Gumier Maier en *El Porteño*, y el lugar que allí ocupa un enfrentamiento con la militancia tradicional de izquierda, que tiene sus raíces en su falta de receptividad de la problemática gay. Comparten así una posición militante común, que los localizará a una distancia crítica de aquellos grupos.

En un contexto de represión social y sexual, el primer recital de rock al que Pombo asiste llevado por su padre tiene en su memoria un efecto poderoso. Se trata de la revelación de un mundo al cual desea de inmediato pertenecer, ya que contrasta con el costado del mundo de los sesenta que ha conocido en su infancia, y que rechaza: "era gris, opresivo, tanguero y machista" (Katzenstein, 2006:8). En cuanto a sus conocimientos sobre artes plásticas, éstos se organizaban según ese mismo interés, que por entonces era su impulso vital e intelectual. Conocía a Warhol y también a Duchamp, pero aclara: "Puig y Warhol eran homosexuales y en esa época eso era lo que más me interesaba" (2006:12).

Su encuentro con Gumier Maier en 1984 combinaba ese doble interés: su avidez intelectual, propia de un autodidacta, y su preocupación por encontrar un ámbito donde reflexionar y compartir la vivencia de ser homosexual, en una sociedad opresiva como lo era la Argentina de fines de los setenta. Como lector de la revista, envía una carta a *El Porteño*, "porque me interesaba conectarme con la persona

que escribía la página gay, que era Gumier Maier. Y fue a través de él que entré en contacto con el GAG.”, explica.

Descubren, desde el primer encuentro, sus afinidades sociales, que se manifiestan en indicadores de pertenencia a una comunidad estética e intelectual, expresados en el natural agrado que causa uno en el otro. Desde el lado de Pombo, la impresión que produce en él la figura de Gumier Maier es vivida como un ‘flechazo’:

Inés Katzenstein: *¿Qué significaba para vos Gumier Maier en ese momento?*

Marcelo Pombo: *Para mí era Dios; lo vi y le declaré mi amor.*

I.K.: *¿Amor amor?*

M.P.: *Amor, amor. Enseguida me dijo que no era su tipo y empezamos una relación de afinidad estética e intelectual.*

El paso que lo lleva de lector de *El Porteño* a su incorporación al grupo de militancia sexual es inmediato. Ha tenido ya su propia experiencia y posee un acervo semejante al de Gumier Maier, aunque con algunos años menos. Al igual que otros artistas, como Alfredo Londaibere, describe su etapa anterior al GAG como solitaria, con poco contacto con el mundo gay de Buenos Aires. Sólo ha tomado contacto con ese universo en su iniciático viaje a Brasil -experiencia extendida en ese momento entre los homosexuales argentinos- “para ver qué puedo hacer”, que se produce en 1982 “cuando empieza la guerra de Malvinas”.¹⁰

A su llegada a la ciudad de San Pablo toma contacto con Darcy Penteado, artista plástico que “era un prócer del movimiento gay brasilero”. Pombo vive unos meses en la casa de la familia de Péricles Prade, un abogado muy vinculado, coleccionista de arte y poeta surrealista, quien marca el inicio más consciente de su formación intelectual adulta, que comienza con la lectura de Borges. Frente al nuevo universo que se despliega allí, su relación previa con el arte pareciera carecer de valor: “sentí que todo lo que me gustaba antes era una bobada”, afirma (Katzenstein, 2006:11).

Ya de regreso, en Buenos Aires, su entrada al GAG significa la posibilidad de relacionarse con un grupo restringido de pares, pero amplio si se lo compara con el aislamiento de esa etapa previa de su vida.

¹⁰ En una entrevista realizada en Brasil, donde vivía, y publicada por un diario en español en Miami, Néstor Perlongher, entre denuncias sobre la situación de los derechos humanos en la Argentina, se autoproclamaba un ‘exiliado sexual’ (Perlongher, 2006:70). En cambio, describía a menudo la libertad sexual que experimentaba en Brasil.

I.K.: *¿De dónde provenía tu impulso por participar [en el GAG]? ¿Sentías que era muy solitario ser gay?*

M.P.: *Sí, absolutamente. Por ese entonces conocía muy pocos gays. En ese sentido, 1985 fue un año importante por los amigos que conocí en el GAG y por lo bien que la pasaba con los discapacitados [con quienes trabajaba, dando un taller de arte para niños en el barrio de San Francisco Solano]*

Su ingreso en el activismo antecede en algunos años al período definido por Meccia (2001) como de la “gaycidad”, cuyo inicio el autor ubica en la segunda mitad de la década del noventa (2001:122). Sin embargo, Pombo adopta una perspectiva sobre su homosexualidad como gaycidad, que se extendería más tarde al resto de la comunidad. La dinámica del GAG consistía básicamente en grupos de reflexión colectiva: “Grupos de discusión, alguna que otra ineficaz y breve acción, pero sobre todo, intercambio social”.

Tal como ocurre en el caso de Gumier Maier, la tensión vida/arte está unida desde un principio a la vivencia homosexual de Pombo. Lo construido y lo natural están ya tensionados desde el inicio: contra el opresivo universo que se le brinda, debe conocer otro mundo, o construirlo, al igual que una identidad, y un modo de presentación de sí, que no coincide con la hegemónica masculinidad propia del régimen sexista. Este distanciamiento entre un mundo “natural” –o mejor dicho, naturalizado– con lo adquirido, está siempre presente en sus reflexiones y marca, asimismo, la concentración que deposita en la construcción de sí como artista.

Hasta ese entonces, yo creía a pie juntillas que había que vivir de una manera que se pareciera al arte. Como no tenía espacio físico ni condiciones mentales o económicas para trabajar artísticamente, lo que me parecía importante era tener una vida fascinante. Casi te diría que veía mi vida como una obra de arte (Katzenstein, 2006:12).

Nuevamente aparece esta tensión al describir su experiencia en el GAG: “En ese entonces yo todavía sentía que la vida era lo más poderoso, y el arte era pequeño frente a ese poder de la vida”. El vínculo entre el arte y la vida, característico de las vanguardias históricas, es un *leitmotiv* constante. Cuando su actividad artística vaya adquiriendo un lugar más preponderante en su vida, con su ingreso al campo artístico, tomará la forma de la búsqueda permanente de lo maravilloso, que vivenciará luego en el ‘goce’ –término que utiliza frecuentemente– que le produce la producción de su obra. Pero esa búsqueda de lo excepcional que lo moviliza ya antes de convertirse en artista, ese poder de la vida, que descubre en el GAG, tiene una impronta, que antecede a su conversión en artista.

Algo que no pasaba ni por lo bello, ni por el diseño, ni por lo culto. La gente que conocí en el GAG fue la gente más loca que conocí en mi vida. A su lado, la gente del *underground* artístico que conocí de la mano de Gumier Maier era gente convencional. Entrar en el mundo de la plástica fue sin duda un gran placer, pero yo no perdía de vista que era un trabajo, que quería ganar mi espacio, que quería vender mis collagecitos a cien, cincuenta pesos. El *potlatch* de mi vida, esa energía dilapidada, el goce puro, lo viví con la gente del GAG (Katzenstein, 2006:13).

Iniciado a través de *El Porteño* en el GAG, su encuentro con Gumier Maier producirá un lazo de amistad estable. Por él conocerá a Osvaldo Giesso, quien en ese momento era el director del Centro Cultural Recoleta, y que le propone asistir a las clínicas de arte que daban allí Pablo Suárez, Luis Wells y Kenneth Kemble. Al ver sus trabajos, Suárez le otorga fecha para mostrar su producción en el Espacio Joven del Recoleta. Realiza allí una primera muestra en 1987, con obra realizada años antes:

En los primeros años me identificaba con la adolescencia rockera y loca que tuve a medias, y entonces trabajaba sobre discos, recortaba fotos porno y les pegaba brillantina. Estaba identificado con las cosas que no pude hacer de adolescente, como adornar mi cuarto. Entonces trabajaba sobre objetos que encontraba en la calle les hacía un *dripping* de pintura y les pegaba cosas. De hecho, mi primera muestra en 1987, en el Centro Cultural Recoleta, estaba muy ligada a la psicodelia, al rock y al mundo adolescente (Katzenstein, 2006:15-16).

Debe señalarse que es notoria, en estas primeras muestras, la visibilización de la cultura gay, por un lado, y su afinidad con el rock, por otro. Ambos elementos se reiteran en las obras de Pombo. Pero el vínculo entre la inscripción en los movimientos por las diversidades sexuales y sus opciones artísticas no se reduce a esa presencia. Lo que habilita aquella experiencia de politización desde una posición disidente es la postulación de un lugar autónomo para el arte y para el artista, que se contrapone a los criterios vigentes. Es central en sus obras la evidencia de un trabajo minucioso, que nada tiene que ver con la pintura neo-expresionista, en aquel momento en boga en Buenos Aires.

Su segunda muestra individual se produjo en el Centro Cultural Rojas. Según el propio Pombo, en las obras que integraban esta segunda exposición aparecía más fuertemente la impronta del barrio San Francisco Solano, donde daba talleres de plástica para chicos discapacitados. Allí pudo vivenciar una manera particular del trabajo artístico que, acentuada su función recreativa o terapéutica, provoca en quien lo realiza la abstracción reconcentrada en el objeto, y el olvido del aspecto comunicacional de la imagen, asociado vulgarmente al “contenido”: un modo de

acercarse al arte que ya había vivido en el taller al que asistiera de niño. Toda su atención está puesta en la elección de los objetos, los más llanos y vulgares, que constituyen el punto cero en una escala de la ‘artisticidad’ convencional. El efecto del arte se resalta frente a la mundanidad de los objetos, 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 avanzará luego en el sentido de la inmersión total en un mundo paralelo –el de la gracia– en el cual se encuentra sumergido. En una primera etapa, ese gesto se ve radicalizado: si pudiera hablarse de un género, el elegido por Pombo sería el menor de los géneros menores.

Este punto de partida no hace más que desplazar todo el interés hacia el gesto artístico capaz de investir la nada misma con un halo maravilloso: la más grande trasmutación simbólica, provocada sólo por el arte o la religión, consistente en espiritualizar objetos del mundo humano. Se exhibe así en toda su claridad, siguiendo en ello la estrategia vanguardista cuyo caso clásico es –desde Bourdieu y otros seguidores– el de Flaubert, quien inaugura un tipo de escritor moderno, autónomo, que construye una literatura que otorga primacía a la forma estilística por sobre el tema (*sujet*) de la novela.

En el plano histórico, esta inversión es fruto de una larga evolución que constituye, en ese mismo sentido, a la pintura en una práctica artística autónoma, es decir, un sistema de producción y percepción específico que le confiere sus valores propios, determinados menos por el “*sujet*” preexistente que por la “*manière*” (Heinich, 1977:79). Este temprano artículo de Heinich destaca la contracara de ese proceso: el rechazo que genera el gesto en quien no puede ver allí sino la vanidad del artista, la pretensión de generar en el observador la admiración por un objeto que en realidad no admira; pretende la admiración de sí mismo. En esta línea, Heinich señala el efecto de autonomía que ejerce la imposición de un género menor opuesto a los géneros académicos o históricos, considerados legítimos en el campo artístico argentino de los ochenta (1977).

El tiempo dilapidado en la minuciosa tarea de transformación de la materia –derroche de tiempo que equivale, en definitiva, a un desprecio de la lógica de la economía ordinaria– es el gesto desinteresado que genera valor simbólico y se traslada al productor, quien deviene “creador puro e increado”, emprendiendo así

... un juego paradójico en el que la ley fundamental es que no carece de interés ser desinteresado: el amor por el arte es un amor loco, por lo menos considerado desde el punto de vista de las ‘normas’ del mundo banal, normal, del montaje burgués (Bourdieu, 1997:47).

El singular modo constructivo a través del cual Pombo invierte a sus obras se vuelve el primer rasgo que se destaca a la mirada de cualquier observador. La dificultosa perfección lograda con elementos de tan baja calidad reafirma el gesto de conversión. Los objetos elegidos –los más banales, y también los más diversos– no poseen valor económico alguno: cajas, cartones, plásticos, constituyen el punto de partida. Comienza así un camino hacia la construcción de una mirada estética pura, proceso que Pombo define como el abandono del adolescente para conectar “con algo de mucho más atrás, con el chico de cinco años”. La opción por lo que podría entenderse como un género menor, en cuanto al medio plástico utilizado, el procedimiento constructivo y la imagen, permite afirmar este camino. Se trata de motivos infantiles atravesados por signos disonantes, muchas veces sexuales, como si se tratase de bromas de un adolescente.

En todos los elementos de la obra de Pombo puede verse la acentuación de una materialidad pobre, transformada y trasmutada por la pura investidura que el artista le confiere con su oficio; mediante éste aplica a la materia su propia vida. Se trata de evitar totalmente un contenido del cual la obra sea un instrumento de comunicación. En el universo de sentido que adopta Pombo no puede pensarse la obra al servicio de un mensaje. El contenido moral de la obra, sin embargo, lejos de abandonarse, se traslada a los fundamentos materiales de su elaboración que ocupan así el lugar vacío de “contenido”, lugar que se ha decidido vaciar, produciendo una ruptura tanto con respecto al arte comprometido como al estilo neo-conceptual.

La geometría aparece en la segunda muestra de Pombo más nítidamente, y aunque ya estaba presente, por ejemplo, en las circunferencias de los discos de 1985, toma un mayor protagonismo. A través de este recurso aspira a una legitimidad específicamente artística del valor de sus obras, una mirada “estética pura” que transmuta los más simples objetos, como esponjas, cajitas de vino o de remedios, en arte. El desafío es producir esa transmutación, frente a la cual manifiesta la más inocente fascinación. Refuerzan este sentido elementos compositivos ligados a Mondrian, el paradigma del artista puro cuya obsesión fue la búsqueda de un lenguaje puro.

Es una marca del carácter periférico de esos artistas la exposición de su pretensión –que podría calificarse incluso como pretenciosidad– de “ser artistas” y de “hacer obras de arte”. Sin embargo, redobla la pureza del camino el hecho de que sea el más difícil. La jactancia de los artistas plebeyos se manifiesta, en primer lugar, en la voluntad decorativa de las obras; y en segundo lugar, en la exhibición de una falta de destreza técnica en el manejo del dibujo, evidente en la figura humana. En este sentido, las composiciones basadas en formas simples se sostienen en una máxima moral que va en la misma dirección de los elementos que hemos descrito: “hágalo usted mismo”; y “todos podemos hacerlo”.

La operación de "adorno" sobre los elementos geométricos (legítimos) en forma barroca, aparece incrustada en los postulados típicos de los artistas puros, quienes promulgan el despojo de la forma hasta encontrar sólo los datos estructurales de la pintura. Muy por el contrario, puede decirse que el énfasis de Pombo en el ornamento realizado con elementos básicos, pero llevado a su máxima expresión, contradice aquellos supuestos de pureza a los que aspiraban los antepasados concretos y, al mismo tiempo, les rinde homenaje.

Años más tarde los recordará como diseños básicos, seductores y evidentes con los que trabajar, construyendo una sofisticación accesible. No ha pasado más que un brevísimo período, sólo un mes, en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, donde ingresara al concluir la escuela secundaria en 1978. Cuenta con otros recursos: el dibujo, habilidad que ha cultivado por su cuenta desde muy pequeño; lo aprendido en su paso por el Taller de la Flor, orientado hacia la artesanía; junto a una alta sofisticación literaria y teórica que ha adquirido por su cuenta pero que se va a profundizar en el GAG. La definición que él mismo propone para sus trabajos deja traslucir los recursos con los que cuenta para producir esas obras, que están además inscriptas en las estéticas que ha acumulado: el universo del rock, el hippismo, la lectura e ilustración de revistas, y el *under* de Buenos Aires donde realizara también alguna incursión.¹¹

El pasaje que produce en este momento, según lo describe el artista, "va de lo *dark* a lo *light*". Pombo señala el sesgo *punk* que tiene esta performance. Se refiere a tomar el término *light*, con el que parte de la crítica ha denominado al arte del Rojas, en general, con un sentido peyorativo. Lo *dark* alude no sólo a una estética que lo ha conmovido en su adolescencia, entre fines de los setenta y principios de los ochenta, sino especialmente a un espíritu de época que, ya en democracia y dejando atrás la dictadura militar, es posible comenzar a revertir.

¹¹ "En 1988 junto a Daniela Pelegrinelli, una compañera del profesorado [de plástica para discapacitados], participamos en 'Mitominas' en el Centro Cultural Recoleta. Yo presenté un papel gigante con flores pintadas que en el centro decían 'Adorando la vitalidad', y después rodeaban a una gran flor que decía 'Federico Moura' (en homenaje a Moura que estaba enfermo y que creo que murió en diciembre de ese año). También hicimos un número sobre *Lilith*, que yo había pensado y hecho la escenografía: aparecía Daniela con el pelo corto, rubio, semi desnuda y con borcegués y comenzaba a cacarear como una gallina en un nido con huevos. Después sonaba el tema *Anarquía en el Reino Unido*, de los Sex Pistols y ella entraba como una mujer vampiro, pisoteaba los huevos, bailaba y aparecía con una bandera llena de flores. Era como una *mélange* del *flower power* al *postpunk*, pero ¡qué bueno darme cuenta que el pasaje fue del *dark* a lo *light*! El fin de la queja, de la furia, y ver cómo convertirla en otra cosa" (Pombo, en Katzenstein, 2006: 15).

Conclusiones

Las homologías entre las trayectorias descritas permiten comprender, en principio, la afinidad y posterior amistad entre ambos artistas. Es por eso que, sin un programa explícito, el gusto de uno por el otro expresa una comunidad estética, formada en universos cercanos del campo intelectual. El criterio que guía sus opciones no se reduce a lo homo-gay, sino que más ampliamente se sostiene en la necesidad de elaborar un universo de símbolos propio, muchas veces enfrentado con la cultura dominante. Su experiencia homosexual, gestada en los años del “secreto” (Pecheny, 2002:131ss.) los conduce a formar parte de una subcultura.

Además de un repertorio de conocimientos compartidos, la experiencia del estigma vivida en un contexto de represión forja en Gumier Maier y Pombo una mirada propia, disidente con respecto a los símbolos culturales corrientes que resultan parte de su opresión. Ese vínculo con la cultura los exime, en su ingreso al campo de la producción intelectual y artística, de la estrategia más corriente para los recién llegados: la adaptación a las reglas del universo social al cual se quiere pertenecer. Es así como la estrategia de ambos en dicho ingreso produce por sí misma condiciones de autonomía con respecto a los criterios que dominaban la circulación de obras y de artistas.

En síntesis, desde una pretendida posición de ingenuidad, el género infra-menor que define la primera etapa del grupo de artistas que nuclea Gumier Maier en torno a la galería del Rojas es efecto de una polémica entablada por él y su círculo –con distintos matices– con los referentes dominantes del campo artístico porteño entre 1981 y 1989. La obra de Pombo representa bien la estrategia de todo el grupo. Por un lado, enfrenta a la pintura comprometida, ligada a la militancia o ideas de la izquierda tradicional, que propugnan un arte “al servicio de”, ubicado en el polo opuesto de la actitud adoptada por alguien que desea construirse como artista, una figura lejana del universo en el cual se ha socializado. La autoconstrucción lo impulsa contra todos los que “ya son”. La clásica posición del “arte por el arte” reedita la polémica entre el arte comprometido y el arte puro, y se contrapone a una pintura cargada de contenidos trascendentes que, aunque con un tono paródico, sería semejante a los géneros mayores de la gran pintura de contenido histórico, deudora en este caso de las tendencias del *mainstream*, representada por ejemplo en la obra del mismo período de Guillermo Kuitca.

Referencias bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre, 1997. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- CANELO, Paula, 2006. "La descomposición del poder militar en Argentina. Las Fuerzas Armadas durante las presidencias de Galtieri, Bignone y Alfonsín (1981-1987)". En: PUCCIARELLI, A. (coord.) *Los años de Alfonsín. ¿El poder de la democracia o la democracia del poder?* p. 75-104. Buenos Aires: Siglo Veintiuno..
- CERVIÑO, Mariana, 2012. "Las revistas culturales como espacios de resistencia durante la última dictadura militar argentina. De *El Expreso Imaginario* a *El Porteño*, 1976-1983". *Desafíos*. Vol. 24, n° 2,, p. 105-134.
- DIOS, Ana & ALATSIS, Gabriela, 2012. "Circulación de las artes plásticas en tiempos de dictadura: La galería Arte Múltipe". *Asri. Arte y Sociedad, Revista de investigación*, n° 1, p. s/d. Disponible en: <http://asri.eumed.net/1/mdca.pdf>.
- GUMIER MAIER, Jorge. 1984a. Revista *El porteño*, Buenos Aires.
- GUMIER MAIER, Jorge. 1984b. Revista *Sodoma* n° 1, Buenos Aires
- HEINICH, Natalie. 1977. "Quelle vanité que la peinture". *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. N° 28, p. 77-78.
- HEINICH, Natalie. 2005. *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard.
- KATZENSTEIN, Inés, 2006. *Pombo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LECHNER, Norbert, 1985. "De la revolución a la democracia. El debate intelectual en América del Sur". *Opciones*. N° 6, p. 57-72.
- MECCIA, Ernesto, 2006. *La cuestión gay, un enfoque sociológico*. Buenos Aires: Gran Aldea.
- PATIÑO, Roxana, 1997. "Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981 - 1987)". *Cuadernos de Recienvenido*. N° 4. São Paulo: Depto. de Letras Modernas, FFLCH/USP. Disponible en: <http://dml.fflch.usp.br/sites/dml.fflch.usp.br/files/recienvenido04.pdf>. [Consultado: 21 de enero de 2010]
- PECHENY, Mario, 2001. *La construction de l'avortement et du Sida en tant que questions politiques: le cas de l'Argentine*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion.
- PECHENY, Mario. 2002. "Identidades discretas". En: ARFUCH, L. (comp.) *Identidades, sujetos y subjetividades*. p. 125-148. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- PECHENY, M. & PETRACCI, M. 2006. "Derechos humanos y sexualidad en Argentina". *Horizontes antropológicos*. Año 12, n° 26., p. 43-69 [Disponible: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832006000200003>]. Consultado: 24 de julio de 2013].
- PERLONGHER, Néstor, 2006. *Un barroco de trinchera, cartas a Baigorria (1978-1986)*. Buenos Aires: Mansalva.
- REANO, Ariana, 2012. "Controversia y La Ciudad Futura: democracia y socialismo en debate". *Revista Mexicana de Sociología*. Vol.74, n° 3, p. 487-511. [Disponible:

<http://www.revistas.unam.mx/index.php/rms/article/view/32223>]

SIGAL, Silvia, 1991. *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

TERÁN, Oscar, 1993. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Otras fuentes consultadas:

Revista *El Porteño*. Archivo CEDINCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina).

Revista *Sodoma*. Archivo personal.