



UNIVERSIDAD DE BELGRANO

# Las tesinas de Belgrano

**Facultad de Humanidades  
Licenciatura en Psicología**

**Expreso Imaginario: Contracultura durante la  
última dictadura militar (1976-1983)**

**Nº 258**

**María Sol Musa**

**Tutor: Mercedes Kerz**

Departamento de Investigaciones  
Noviembre 2008





Guia  
Práctica Para  
Habitar el  
**PLANETA TIERRA**

**ESPEJISMOS**  
**CERTEZAS**  
**PUNTOS de VISTA**

**Viajan Hoy:**  
**PIAZZOLLA**  
**WHITMAN**  
**SPINETTA**

**BONINO**  
**LITTLE NEMO**  
**VILAS**

## Índice

1. Introducción .....	5
2. Marco teórico .....	7
2.1. Juventud .....	7
2.2. Cultura .....	10
2.3. Contracultura .....	11
3. Marco Histórico .....	17
4. <i>Expreso Imaginario</i> .....	25
4.1. Historia de la revista .....	25
4.2. Manifestaciones contraculturales en el <i>Expreso Imaginario</i> .....	30
5. Análisis morfológico de la revista .....	35
5.1. Formato y tamaño .....	35
5.2. Las tapas .....	35
5.3. Suplementos .....	36
5.4. Secciones .....	37
5.5. Espacio para la publicidad .....	39
6. Conclusión .....	41
7. Anexos .....	44
7.1. Entrevista a Alfredo Rosso .....	44
7.2. Entrevista a Pipo Lernoud .....	50
7.3. Entrevista a Alejandro Fernández Lecce .....	55
7.4. Letra completa de "Ayer Nomás" .....	57
7.5. Confrontación de Sumarios .....	58
7.6. Secciones y artículos .....	61
8. Bibliografía .....	67
8.1. Libros .....	67
8.2. Revistas .....	67
8.3. Links .....	67

## 1. Introducción

*Expreso Imaginario* fue una revista que se publicó en la Argentina entre 1976 y 1983. Nació de las utopías de dos personajes cuyas figuras son fundamentales en el ambiente de la música y la contracultura de los años 70: Jorge Pistocchi y Pipo Lernoud, más conocido como el escritor de la emblemática letra de rock nacional "Ayer Nomás"<sup>1</sup>. Pistocchi y Lernoud, convocaron detrás de sí y de sus ideales, influenciados por el hippismo, el pacifismo y el rock, a varios jóvenes amantes de la música y aspirantes a periodistas, que dieron en la revista sus primeros pasos, y hoy son reconocidas plumas en el ámbito del periodismo musical.

En su concepción inicial, la música ocupaba en *Expreso Imaginario* un lugar tan destacado como la ecología, la poesía, la cultura aborígena, las formas de vida alternativas y tantos otros temas más, inéditos para la época. Por sus páginas pasaron Albert *EInstEIn*, Aristóteles, Henry Micheaux, Manal, Xul Solar, Allen Ginsberg, Luis Alberto Spinetta, Charly García, The Incredible String Band, Sócrates, la historieta Little Nemo y Antonin Artaud, entre muchos otros personajes. Fue una revista de avanzada, con una concepción humanista de la vida. Fue una revista contracultural en una época en que era peligroso ir contra la corriente: recordemos que el *Expreso* se publicó durante el gobierno del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, la dictadura militar más sangrienta de la historia argentina, que veía en toda expresión cultural un signo de subversión, especialmente las que provenían del ambiente joven.

El alejamiento de Pistocchi y Lernoud de *Expreso Imaginario* (en 1980 y 1981 respectivamente) sus figuras insignia, relevados en el cargo de director por Roberto Pettinato, y el paso de los años con sus correspondientes cambios generacionales y culturales, hicieron que la revista fuera perdiendo sus ideales y su fuerza contracultural. Se convirtió, así, en una revista de música.

Este cambio coincide con la apertura del rock a un público masivo: aumento en las ventas de discos, en la convocatoria a recitales, etc. Y es una contradicción tratar de ser contracultural y *mainstream* al mismo tiempo. Lo que le sucedió al *Expreso*, no es exclusivo de la revista. En múltiples ocasiones, los movimientos de contracultura han sido absorbidos por la cultura dominante y pasan a convertirse en modas. O sea, lo que pretende confrontar el sistema, tanto político como social, termina formando parte de él y se convierte en un producto de cultura comercial. Se analizará si es este el caso de *Expreso Imaginario*.

El objetivo de esta tesina es analizar el contenido de la revista, tanto en su desarrollo como en su morfología. Por lo tanto, se explorarán sus notas y secciones, pero también se observarán los aspectos formales de la revista, como son su tamaño o el espacio dedicado a la publicidad. Para llevar a cabo el objetivo de esta tesina, se contará la historia de la publicación, se examinarán las tapas, desmenuzará sus secciones, los temas que trató y la forma en que lo hizo, sin perder de vista el carácter precursor y original de la publicación.

La metodología elegida para analizar la revista fue, primero, la lectura y análisis de todos los números publicados del *Expreso Imaginario*. Luego, la entrevista a algunas de las figuras que crearon la revista, como Pipo Lernoud, o escribieron en ella, como Alfredo Rosso. Por último, la entrevista a un lector y coleccionista del *Expreso*. Todas están incluidas en el punto 7 de esta tesina, Anexos.

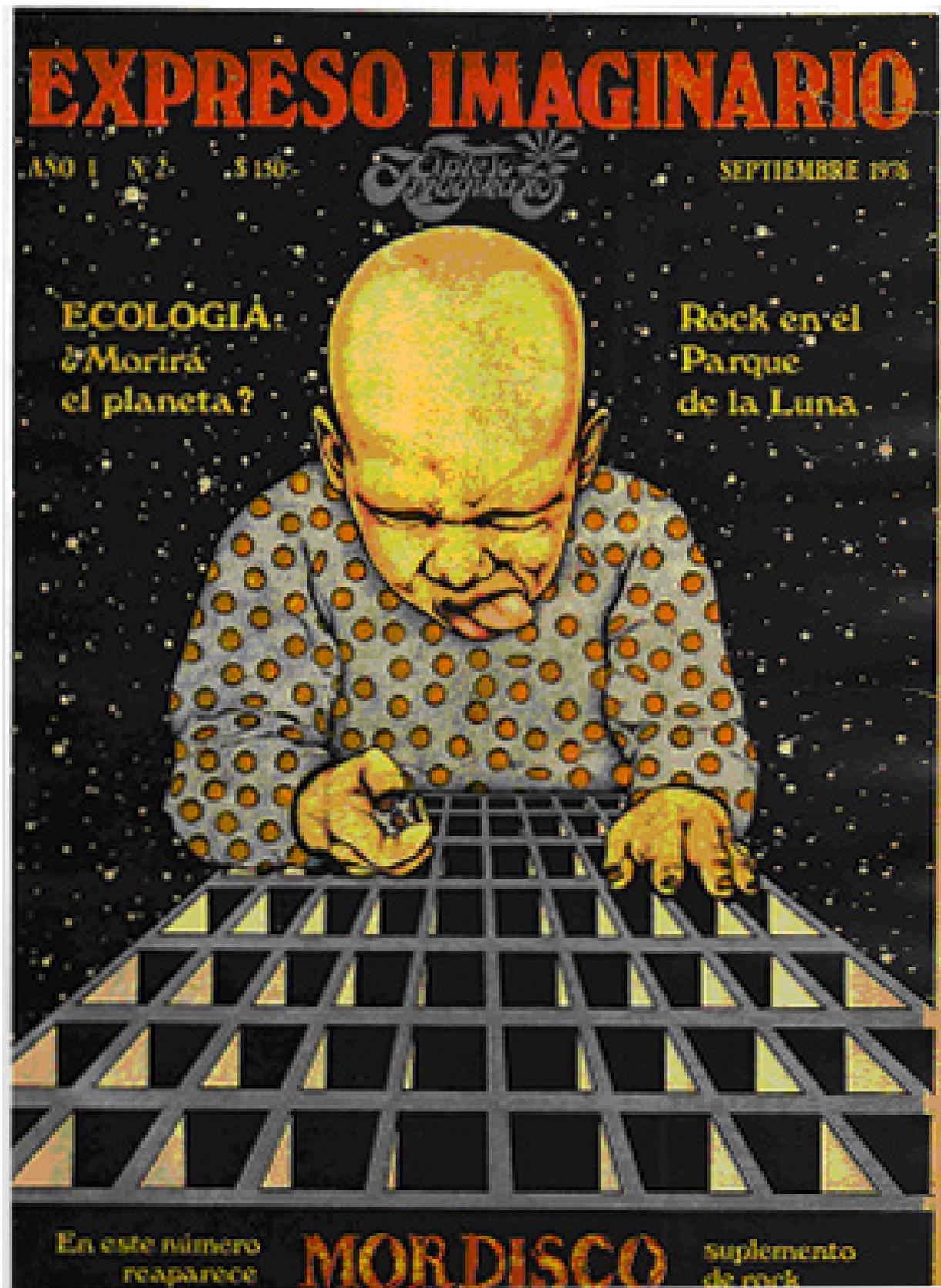
Para analizar la revista, se analizarán en el marco teórico las categorías juventud, cultura y contracultura. Consideramos que la presentación de estos conceptos no puede dejarse de lado para hablar de *Expreso Imaginario*. Juventud, porque tanto el público como los integrantes de la revista eran, en su mayoría jóvenes; pero además porque el período en el que *Expreso Imaginario* fue publicada, fue un momento de represión y persecución a la cultura, particularmente a la cultura joven, y a la juventud: la mayoría de los desaparecidos son personas menores de 30 años. Cultura será definido como término contrapuesto al concepto central de este trabajo, contracultura. Proponemos contracultura como término central porque en él se resumen los temas, la forma de trabajo y la forma de relacionarse con el mundo, y con sus lectores, que tenía la revista y quienes la hicieron realidad.

Es indispensable, también, adentrarse en un relato del tiempo histórico en el que *Expreso Imaginario* vio la luz. En el Marco Histórico, entonces, se recorrerán los años de la última dictadura militar en Argentina, comprendida entre los años 1976 y 1983, pero también sus antecedentes y sus secuelas. Consideramos que para explicar en forma ajustada el autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional", tenemos que remontarnos al gobierno de Lanusse, el último de la "Revolución Argentina", la vuelta de Perón y su presidencia final, el mandato de su viuda, Estela Martínez, para así llegar, finalmente, al último golpe de estado llevado a cabo por las Fuerzas Armadas en nuestro país.

La idea de hacer esta tesina de grado sobre la revista *Expreso Imaginario* surgió en una entrevista realizada a Alfredo Rosso en el año 2003, para la materia Metodología y Técnica de la Investigación Periodística I. Rosso, redactor de la revista desde el primero hasta el último número, habló con tanta pasión

1. Letra completa en el punto 7 (Anexos)

sobre el *Expreso*, que despertó en quién escribe una inmensa curiosidad y ganas de conocer más sobre esta legendaria publicación.



## 2. Fundamentos teóricos

El marco teórico presentará y desarrollará una serie de conceptos teóricos considerados indispensables para analizar y entender la revista *Expreso Imaginario*. Son los conceptos de juventud, cultura y contracultura.

### 2.1. Juventud

Analizar el concepto de juventud en este contexto es necesario ya que la revista *Expreso Imaginario*, si bien no de forma inequívoca, estaba dirigida a un público joven. La pregunta entonces es ¿quiénes entran dentro del parámetro *juventud*?

“Infancia, juventud o vejez son categorías imprecisas, con límites borrosos”<sup>2</sup>, esta definición permite que comencemos a cuestionar que la categoría juventud no es cautiva de una franja etaria definida por una categoría estadística, a pesar de que se la suele pensar como correlativa al período de la adolescencia: “generalmente, se suele atribuir el calificativo de juventud al segmento de población de ambos sexos incluido entre los 15 y los 30 años aproximadamente”<sup>3</sup>.

Hay elementos más complejos que no pueden dejarse de lado a la hora de definir lo que se entiende por joven. En su trabajo “¿Qué es ser joven?”, Jorge Norberto Elbaum lo explica de esta forma “considerar la dimensión etaria como un dato explicativo (...) termina funcionando en la investigación como un obstáculo epistemológico que impide comprender la influencia de otros factores –como la clase, el género y las pertenencias étnicas o culturales– que en ocasiones terminan siendo más importantes que la tenencia de una edad determinada”<sup>4</sup>.

Una de las perspectivas más atractivas sobre el tema la ha establecido el sociólogo Luis Garrido, para quien “adolescente es todo aquel que no está inserto en el proceso productivo de forma estable y remunerada, que no tiene domicilio propio, que no ha establecido relaciones intersexuales que posibiliten su reproducción y que no participa de forma activa en los procesos de comunicación de la sociedad en la que vive, su localización concreta es extraordinariamente complicada”<sup>5</sup>. La categoría juventud, entonces, está en función de la superación de un repertorio de dependencias concreto. Es decir, dejan de ser jóvenes quienes se liberan de la dependencia de su familia (o de las instituciones) a la hora de satisfacer sus necesidades.

Habitualmente, juventud es considerado el período que va desde la adolescencia (cambios corporales, relativa madurez sexual, etc.) hasta la independencia de la familia, la formación de un nuevo hogar, la autonomía económica. Estos representarían los elementos que definen la condición de adulto. La juventud sería entonces la etapa de *transición* hacia la vida adulta<sup>6</sup>.

Para superar la consideración de “juventud” como mera categorización por edad, la literatura sociológica reciente incorpora en los análisis la diferenciación social y, hasta cierto punto, la cultura<sup>7</sup>. En su trabajo “La Juventud es más que una palabra”, Mario Margulis y Marcelo Urresti plantean que “A partir de mediados del siglo XIX y en el siglo XX, ciertos sectores sociales logran ofrecer a sus jóvenes la posibilidad de postergar exigencias –sobre todo las que provienen de la familia y el trabajo–, tiempo legítimo para que se dediquen al estudio y la capacitación postergando el matrimonio, lo que les permite gozar de un cierto período durante el cual la sociedad les brinda una especial tolerancia”<sup>8</sup>. Esto quiere decir que, en el interior de las clases que pueden ofrecer este beneficio a sus miembros, la juventud se estira, y las responsabilidades como vivir del propio trabajo, formar un hogar o tener hijos quedan postergadas.

Pero esto también significa que la categoría juventud para los integrantes de las clases medias o altas no comparte los mismos parámetros que entre la gente de clase baja. En su ensayo “¿Qué es ser joven?” Jorge Norberto Elbaum muestra dos encuestas que hizo entre gente joven: una en una bailanta y otra en una discoteca. Si bien en forma simplificada, estos dos lugares evidencian pertenencia de clase. A la pregunta ¿cuál es el límite a partir del cual ya no se es joven? Los jóvenes de la bailanta respondieron, casi en su totalidad, que el límite de este período se extiende más o menos hasta los 15 y los 18 años. Por el contrario, los discotequeros manifestaron repetidamente que su duración alcanza aproximadamente hasta los 27 o 30 años de edad. Elbaum explica que entre los sectores populares la juventud dura menos

2. Margulis, Mario; Urresti Marcelo, “La Juventud es más que una palabra”, en *La Juventud es más que una palabra*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 1996, p. 13

3. Avelló Flórez, José; Muñoz Carrión, Antonio, “Cultura juvenil, la comunicación desamparada”, en *Comunicación y Lenguaje Juvenil*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1989, p. 28

4. Elbaum, Jorge Norberto, “¿Qué es ser joven?”, en *La Juventud es más que una palabra*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 1996, p. 157

5. Avelló Flórez, José; Muñoz Carrión, Antonio, op.cit., pp. 29 y 30

6. Margulis, Mario; Urresti Marcelo, op.cit., p. 14

7. Margulis, Mario; Urresti Marcelo, op.cit., p. 15

8. Margulis, Mario; Urresti Marcelo, op.cit., p. 15

ya que la necesidad de conseguir un trabajo para poder vivir y la imposibilidad de continuar estudiando, por ejemplo, hacen que se asuman más temprano las responsabilidades características de un adulto, como son formar una familia y tener hijos<sup>9</sup>.

En este ejemplo están implícitos dos conceptos básicos a la hora de hablar de juventud, como son los conceptos de moratoria social y moratoria vital.

La moratoria social es lo que venimos exponiendo hasta ahora: Los jóvenes de sectores medios y altos tienen, generalmente, oportunidad de estudiar, de postergar su ingreso a las responsabilidades de la vida adulta. Tales signos tienden –en nuestro tiempo– a estetizarse, a construir un conjunto de características vinculadas con el cuerpo, con la vestimenta, con el arreglo, y suelen ser presentados ante la sociedad como paradigma de todo lo que es deseable. La moratoria social es la característica de la juventud que no tiene nada que ver con la edad cronológica, serían los jóvenes culturalmente jóvenes. Beatriz Sarlo ejemplifica esto muy claramente diciendo que, a pesar de tener la misma edad, “Frank Sinatra o Miles Davis nunca fueron jóvenes como lo fueron Los Beatles”<sup>10</sup>.

Pero el concepto de moratoria social es complementario de otro, el de moratoria vital. Los jóvenes se sienten lejanos de la muerte, de la vejez y de la enfermedad. En este sentido es que la juventud puede pensarse como un “período de la vida en que se está en posesión de un excedente temporal, de un crédito o de un plus, como si se tratara de algo que se tiene ahorrado, algo que se tiene de más y del que se puede disponer, que en los no jóvenes es más reducido, se va gastando y se va terminando antes, irreversiblemente, por más esfuerzos que se haga para evitarlo”<sup>11</sup>. De este modo, tendrá más posibilidades de ser joven todo aquel que posea ese capital temporal como condición general, y aquí se dejan de lados, al menos por el momento, consideraciones de clase o género.

Por lo tanto, si bien considerar la dimensión etaria para definir juventud se puede convertir en un obstáculo, también vemos que es imposible dejarla de lado ya que para ser considerado joven, de alguna manera hay que serlo. Bajo estos conceptos se puede distinguir, sin confundir, a los jóvenes de los no jóvenes por medio de la moratoria vital, y a los socialmente y culturalmente juveniles de los no juveniles, por medio de la moratoria social. En consecuencia, se puede reconocer la existencia de jóvenes no juveniles y de no jóvenes juveniles<sup>12</sup>.

Esto, que podría parecer contradictorio, no lo es, y se explica porque juventud en nuestra sociedad es un valor en sí mismo, un objeto de deseo (excepto para los que la poseen). Como manifiestan José Avello Flórez y Antonio p. Muñoz Carrión en “Cultura juvenil: la comunicación desamparada”: “la juventud, como el dinero, se convierte en un medio de “intercambio” para la cultura institucional, es un valor simbólico que carece de realidad en cuanto tal, carece de valor real. Los adultos y las personas integradas “desean” ser jóvenes, adoptan actitudes pautadas socialmente como “jóvenes”, se visten y compran guiados por connotaciones publicitarias “jóvenes”, pero no son “jóvenes”, su juventud carece de realidad: nadie disfruta ni es feliz por el hecho exclusivo de ser joven, que ni siquiera es una condición necesaria para ello, como saben muy bien los propios jóvenes”<sup>13</sup>. Esta tendencia, que se vio potenciada durante la década del 90, comienza a desarrollarse durante los primeros años de los años 80.

En el mismo texto, los autores explican que la cultura juvenil es el efecto de un sistema comunicativo en el que el joven no encuentra lugar sino como objeto y como mensaje, pero nunca como sujeto. El joven es producto, imagen. Pero como tal está condenado al silencio. La paradoja es que se deja de ser joven, se logra cierta legitimidad, se recupera la palabra cuando se es aceptado como un triunfador. Básicamente cuando se deja de ser joven<sup>14</sup>.

Lo expuesto nos conduce a considerar juventud como un momento de transición hacia la vida adulta, que no es cautivo de un período cronológico determinado, pero que sin embargo necesita ciertos parámetros etarios: los conceptos de moratoria social y de moratoria vital son complementarios. El joven no es un ser completamente independiente: la superación de esas dependencias (económica, pasar de la familia en la que nace a la que forma) será lo que lo convertirá en un adulto.

*Expreso Imaginario*, como cuentan sus creadores, estaba destinada a ese público, a los jóvenes. Sus lectores comprendían la franja de edad que va desde los 16 o 17 años hasta los 30, aunque por supuesto puede haber excepciones. Pero esa era la edad de la mayoría de los que compraban la revista.

Sin embargo, teniendo en cuenta estas características, no solo los lectores de la revista eran jóvenes. También el rock y la cultura rock en Argentina, que funcionan como una red unificadora de todos los temas que trata la revista, pueden ser entendidos como jóvenes.

9. Elbaum, Jorge Norberto, op.cit., pp. 165 y 166

10. Margulis, Mario; Urresti Marcelo, op.cit., p. 16

11. Margulis, Mario; Urresti Marcelo, op.cit., p. 20

12. Margulis, Mario; Urresti Marcelo, op.cit., p. 22

13. Avelló Flórez, José; Muñoz Carrión, Antonio, op.cit., p. 40

14. Avelló Flórez, José; Muñoz Carrión, Antonio, op.cit., p. 41

Para profundizar este concepto tenemos que adentrarnos brevemente en la historia y el surgimiento de este fenómeno musical, puesto que es mucho más que eso. El rock'n'roll aparece en los Estados Unidos a comienzos de la década del cincuenta, apropiándose de elementos de géneros blancos (country), negros (blues, gospel) y otros ya mezclados (jazz, boggie-boogie, rythm & blues). Esa combinación abierta de los orígenes fue, quizás, la que determinó la permeabilidad, no sólo musical sino también social, que el rock mantuvo siempre. Pero ese público heterogéneo tenía algo en común: todos eran jóvenes<sup>15</sup>.

En sus orígenes el rock aparece como un recorte generacional muy marcado: estaba hecho por y para jóvenes. "Fue esa población adolescente la que cubrió al rock'n'roll de máscaras, simbologías y códigos precisos que la diferenciaban de sus mayores. (...) Surge una constante en toda la existencia del rock: un frente de oposición, generalmente tradicionalista, que abomina sus rituales y códigos, y que sin embargo más que menoscabar la fuerza de este fenómeno social casi siempre lo ha fortalecido al ayudarlo a definir el «enemigo común» y, por oposición, los ideales y valores propios"<sup>16</sup>.

El rock nacional, el rock argentino, surgió también como un fenómeno con actitud de búsqueda, creación, oposición a lo establecido e intención comunitaria. "Con el rock internacional comparte puntos semánticos –la ciudad, lo joven y lo libre- y oposiciones puntuales –al mundo de los mayores, la sociedad, el sistema-, pero se le agregan elementos distintivos del rock local"<sup>17</sup>. Es muy importante destacar que la historia del rock es urbana: el rock nace en la ciudad, y su lenguaje y su simbología sólo tienen sentido dentro de ella. En la Argentina, los epicentros de la actividad rockera fueron siempre Buenos Aires y Rosario, dos ciudades portuarias, dato para nada menor si recordamos que, Chicago primero y Liverpool más tarde (ciudades con puerto también) fueron cuna de importantes manifestaciones de la cultura rock.

A lo largo de los años, la percepción de la sociedad acerca del rock fue cambiando. "Al principio fue considerado como un fenómeno musical adolescente. Luego se vio al rock como una contracultura (concepto que será definido más adelante en este trabajo), sobre todo durante el auge del hippismo y, años más tarde, del punk. También el rock ha sido considerado como una forma artística, aunque a veces no cuadre dentro del marco de lo tradicionalmente considerado como arte; con el tiempo, el rock fue visto como cultura de masas"<sup>18</sup>.

La percepción de la sociedad argentina sobre el rock local también fluctuó con el transcurrir de los años. Los primeros pasos del rock nacional culminan alrededor de 1970, coincidiendo con la separación de los tres grupos fundacionales del movimiento: "Los Gatos", "Manal" y "Almendra". Su separación dio lugar al surgimiento de nuevas bandas, que tomaban su legado y lo reformulaban.

En los años siguientes, el rock nacional se fue afianzando no sólo como expresión cultural sino también como fenómeno social. Viéndose fortalecido por una oposición cultural que le objeto ser un híbrido sin raíces autóctonas, el rock local fue extendiéndose entre la población juvenil urbana a medida que el "enemigo común" se fue definiendo. Si durante todos estos años la práctica rockera no era bien vista por ciertos sectores, con el advenimiento de la nueva dictadura esa mera desconfianza se transformaría en un intento institucionalizado de disolver al rock como fenómeno social.

En los años 1976 y 1977 el rock y principalmente los recitales de rock, aparecen como una especie de refugio frente a la persecución sistemática de toda actividad pública de carácter asociativo que el gobierno militar lleva a cabo. Toda reunión colectiva era peligrosa y, por lo tanto, prohibida o vigilada de cerca. Según Pablo Vila, "los partidos políticos, sindicatos, corporaciones y movimientos sociales se retraen (por decisión propia o por imposición) del ámbito de lo público. La sociedad toda se privatiza... Y mientras el movimiento estudiantil y las juventudes políticas poco a poco van desapareciendo como marco de referencia y sustento de identidades colectivas, el movimiento de rock nacional se afianza como ámbito de constitución del 'nosotros'". De allí que, a pesar de no venderse muchos discos de rock, los recitales cobran un gran auge en estos dos años: la necesidad era más gregaria que estética, y los conciertos permiten a la juventud del rock constituirse como actor colectivo. Allí, en los conciertos, no regían las reglas de juego vigentes en el resto de la sociedad.

A fines de 1977 comienza la acción represiva contra esta manifestación cultural, que aparecía a los ojos de los militares como génesis de subversión. En los años 1978 y 1979 el rock desaparece de la escena musical, aunque se mantiene en una especie de clandestinidad. Es coincidente con los dos años en los que el Proceso gozó de mayor fuerza, de menores cuestionamientos, y también los años de mayor violencia desde el Estado. Eran, además, los tiempos de euforia colectiva del Mundial de Fútbol de 1978. Pero a fines de 1979, y simultáneamente con un gobierno militar que poco a poco perdía popularidad, vuelven los grandes recitales de rock. De allí en más el rock se rehizo convirtiéndose en uno de los pocos canales de oposición al régimen, alcanzando la categoría de movimiento social.

15. Di Marco, Augusto, "Rock: universo simbólico y fenómeno social", en *La cultura de la noche*, Buenos Aires, Espasa Hoy, 1994, p. 32

16. Di Marco, Augusto, op.cit., p. 33

17. Di Marco, Augusto, op.cit., p. 39

18. Di Marco, Augusto, op.cit., p. 38

Vendría entonces el alcance masivo del rock. El punto culminante de este período es la Guerra de las Malvinas (abril/junio de 1982), que constituye un impulso muy importante para el rock como movimiento social. El hecho de que en los medios no se pudiera difundir música cantada en inglés, le dio al rock una posibilidad de consolidación que, de otra manera, difícilmente hubiese podido obtener en una sociedad en la que todo lo joven generaba desconfianza. A su vez, este es el momento de mayor contenido contestatario en las letras y del regreso de músicos exiliados<sup>19</sup>. A principios de la década del 80, la voz del rock comenzó a ser masivamente escuchada.

¿Qué tiene que ver todo esto con el concepto de juventud? Mucho. Cuando la voz del rock comienza a ser escuchada, cuando deja de ser silenciada y subestimada, cuando la música y los músicos son aceptados como legítimos actores dentro de la sociedad, es cuando el rock pierde sus características jóvenes y convierte en un producto de consumo masivo, como es en la actualidad. Y el momento en el que el rock “crece” o “entra al mundo de los adultos”, es el mismo momento en el que lo hace el *Expreso Imaginario*. Cada uno a su manera, dejan de lado las utopías de los comienzos, la resistencia, vivir al margen de la sociedad organizada, los conceptos del autoabastecimiento, de desechar la vida urbana y reencontrarse con la naturaleza, tan ligados a la ideología hippie (ideología muy ligada, a su vez, al nacimiento del rock en Argentina).

El rock crece porque ahora es masivo: suena en las radios, los conciertos son multitudinarios, los contratos ofrecen cada vez más dinero y aparecen las figuras, las estrellas. La revista crece porque deja de tratar los temas que le habían dado una personalidad única, como eran la ecología, los pueblos originarios, las sabidurías y filosofías alternativas, etc. y se aboca definitivamente a la música.

## 2.2. Cultura

Para analizar la revista *Expreso Imaginario*, objetivo de esta tesina, debemos definir contracultura (en el punto siguiente). Pero para hacerlo, será necesario dar una definición, aunque sea breve, de lo que significa el término cultura, ya que es indispensable para que exista una contracultura.

Detrás de la palabra cultura podemos encontrar conceptualizaciones muy diversas. El lenguaje popular lo usa de una forma, la filosofía de otra y las ciencias sociales la definen de distintas maneras.

En este capítulo definiremos cultura siguiendo los pasos de Néstor García Canclini en el texto “Cultura y sociedad: una introducción”. En el texto, el autor revisa el concepto propuesto siguiendo su uso en tres sistemas: la filosofía idealista, donde se lo opuso a civilización; la antropología social, que lo enfrentó a naturaleza y sociedad; y, finalmente, la manera en que el marxismo lo relacionó con los conceptos de producción, reproducción, superestructura, ideología, hegemonía y clases sociales.

Una de las maneras de entender la cultura es equiparándola a refinamiento, educación, erudición, acumulación de aptitudes intelectuales y estéticas adquiridas. Es el modo en hoy que se concibe comúnmente la cultura y el “ser culto”, diferenciándolo con la cultura popular. Esta definición, parcial, se basa histórica y conceptualmente en las teorías que oponen cultura y civilización<sup>20</sup>. De acuerdo a esta visión de lo que es la cultura, se la juzga como la esfera más elevada del desarrollo social: la civilización es vista como los bienes y actividades necesarios para la dignificación del hombre<sup>21</sup>.

Una de las limitaciones más visibles que surgen de esta concepción de cultura es que abarca los conocimientos intelectuales y estéticos consagrados por las clases dominantes de las sociedades europeas<sup>22</sup>. Según esta definición, los conocimientos y las costumbres de los pueblos indígenas, por ejemplo, no pueden ser considerados cultura y, así, “se naturaliza la división entre las clases sociales y entre las sociedades (...), se descalifica y excluye la producción simbólica de los países no occidentales y de las clases subalternas de occidente”<sup>23</sup>.

Frente a esta reducción de la cultura como manifestación de las actividades nobles del espíritu, siempre sometidas a la visión de los hombres occidentales, blancos y de origen europeo, la definición antropológica pareció una alternativa satisfactoria. Según esta, cultura es todo lo que no es naturaleza: todas las actividades materiales e ideales, de todos los hombres<sup>24</sup>. De este modo, aún aquellas prácticas o creencias que suelen juzgarse manifestaciones de ignorancia, como son las supersticiones o las normas sociales y las técnicas rudimentarias de supervivencia de las tribus que viven desnudas en la selva, entran dentro de la categoría de cultura.

19. Di Marco, Augusto, op.cit., pp. 40, 41 y 42

20. García Canclini, Néstor, *Cultura y sociedad. Una introducción*, México, 1981

21. García Canclini, op.cit.

22. García Canclini, op.cit.

23. García Canclini, op.cit.

24. García Canclini, op.cit.

Aquí es donde entró en juego el relativismo cultural, que descalifica todo etnocentrismo y admite que “cada sociedad tiene derecho de desenvolverse en forma autónoma sin que haya teoría de lo humano de alcance universal que pueda imponerse a otra argumentando cualquier tipo de superioridad”<sup>25</sup>.

Pero García Canclini plantea que, más allá de este avance, el relativismo cultural deja abiertos problemas básicos: la construcción de un conocimiento de validez universal y de criterios que ayuden a pensar y resolver los conflictos y desigualdades interculturales. O sea, el tratamiento de la cultura desde la óptica del relativismo, llevó a igualar a todas las culturas, pero no dio elementos para pensar sus desigualdades. En el mundo contemporáneo, la transnacionalización de la cultura impone un intercambio desigual de los bienes económicos y materiales: la diversidad de patrones culturales, de objetos y hábitos de consumo es una perturbación intolerable para las necesidades de expansión constante del sistema capitalista<sup>26</sup>.

Tratando de superar la limitaciones que presenta la definición de cultura que la opone a naturaleza, García Canclini propone reducir el término cultura a la producción de fenómenos que contribuyen, mediante la representación o reelaboración simbólica de las estructuras materiales, a reproducir o transformar el sistema social<sup>27</sup>. El autor reconoce que la cultura no sólo representa a la sociedad, sino que también cumple, dentro de las necesidades de producción de sentido, la función de reelaborar las estructuras sociales e imaginar nuevas: además de *representar* las relaciones de producción, contribuye a *reproducirlas, transformarlas e inventar otras*.

García Canclini afirma que la cultura constituye un nivel específico del sistema social, y que no puede ser estudiada aisladamente no sólo porque está determinada por lo social, sino también porque está presente en todo hecho socioeconómico. “No hay fenómeno económico o social que no incluya una dimensión cultural, que no lo representemos atribuyéndole un significado”<sup>28</sup>. Por ejemplo, comprar un vestido, aparte de su valor de uso que es vestírnos, a través de su color, su diseño o la marca, comunica algo de nuestra pertenencia social o del lugar al que aspiramos. A la inversa, cualquier hecho cultural, como puede ser asistir a un concierto, lleva siempre un nivel socioeconómico implícito: debo comprar una entrada y el artista recibe una paga por su actuación.

Para explicar mejor esta inscripción recíproca entre lo económico y lo cultural, García Canclini recurre a la categorización que hace el pensamiento marxista sobre estructura y superestructura. Lo que plantea es que a través de una distinción clásica, Marx y Engels distinguen la organización económica de la sociedad (estructura) de las instituciones jurídico-políticas y las formas de conciencia social (superestructura). Pero a la vez que conviene discriminar la especificidad de cada instancia, no hay que olvidar su pertenencia recíproca para no perder el significado que les viene de la totalidad a la que pertenecen<sup>29</sup>. Cualquier proceso de producción material incluye, desde su nacimiento, ingredientes ideales activos necesarios para el desarrollo de la infraestructura.

Retomando la definición propuesta por el autor que aquí analizamos, decir que la cultura se produce significa, en primer lugar que, bajo una concepción materialista, la cultura no es básicamente expresión creación, o representación, sino un proceso social de producción. En un sentido general, la producción cultural surge de las necesidades globales de un sistema social, y está determinada por él<sup>30</sup>. Para cada producción cultural, hay una organización material que hace posible su existencia: las editoriales para los libros, las universidades para el conocimiento, los museos para el arte, etc.

Pero estudiar la cultura como producción no es sólo considerar el acto de producir, sino todos los pasos de un proceso productivo: la producción, obviamente, pero también la circulación y la recepción<sup>31</sup>. O sea que el análisis de la cultura no puede centrarse en los objetos o bienes culturales; debe ocuparse del proceso de producción y circulación social de los objetos y de los significados que diferentes receptores le atribuyen.

Apliquemos esto a un objeto en particular, por ejemplo una vasija fabricada por una comunidad indígena de acuerdo con sus reglas de producción manual, luego vendida en un mercado urbano de acuerdo con las reglas del sistema capitalista, que finalmente es comprada por un turista extranjero. Si bien el objeto es siempre el mismo –la vasija–, social y culturalmente pasa por tres etapas: en la primera, prevalece el valor de uso para la comunidad que lo fabrica y juega un cierto papel el valor cultural que su diseño e iconografía representan para ellos; en segundo lugar, predomina el valor de cambio del mercado capitalista; por último, el valor estético que le inscribe el turista, que inserta el objeto en un sistema simbólico diferente, y a veces hasta opuesto, al del indígena<sup>32</sup>.

25. García Canclini, op.cit.

26. García Canclini, op.cit.

27. García Canclini, op.cit.

28. García Canclini, op.cit.

29. García Canclini, op.cit.

30. García Canclini, op.cit.

31. García Canclini, op.cit.

32. García Canclini, op.cit.

Relacionándolo con este ejemplo, García Canclini plantea que hay un proceso general de expansión económica del capitalismo que tiende a apoderarse de los peueños productores rurales, de las unidades económicas y simbólicas aisladas, mediante la contratación de su fuerza de trabajo, la readaptación de sus hábitos de consumo, sus creencias y sus objetivos históricos. Sin embargo, pese al predominio capitalista, la complejidad de la interacción entre sistemas culturales no puede ser reducida a una penetración unidireccional, a la mera destrucción de las culturas autóctonas<sup>33</sup>.

Valiéndose del aporte de Antonio Gramsci, García Canclini concluye que la cultura, como parte de la lucha por la hegemonía, es un escenario de conflictos, interpretaciones e intercambio de papeles. El problema del desarrollo de la cultura es, entonces, el problema de la lucha por la apropiación, renovación y transformación de un capital cultural heterogéneo, que no pertenece a nadie en exclusividad, y que se disputa y se cambia en la interacción entre las fuerzas sociales<sup>34</sup>.

Lo expuesto es una aproximación al concepto de cultura que nos va a ayudar a comprender su categoría contrapuesta, contracultura. También es un aporte valioso a la hora de analizar el Expreso Imaginario, objetivo de esta tesina, ya que la revista a través de sus temas y sus notas se dedicó a reivindicar las culturas no dominantes, como la cultura indígena americana y africana. En sus páginas se rescató el valor de la diversidad cultural, tratando de ser fiel a sus principios, o sea, sin intentar ponerlas bajo la lupa de la cultura hegemónica, la cultura europea, blanca y occidental.



33. García Canclini, op.cit.

34. García Canclini, op.cit.

### 2.3. Contracultura

Según el Diccionario de la Real Academia Española, contracultura se define como

1. f. (Claco del inglés *counterculture*) Movimiento social surgido en los Estados Unidos de América en la década de 1960, especialmente entre los jóvenes, que rechaza los valores sociales y modos de vida establecidos.
2. f. Conjunto de valores que caracterizan a este movimiento y, por ext., a otras actitudes de oposición al sistema de vida vigente.<sup>35</sup>

Como esta definición nos remite directamente a un período histórico, y como el vocablo es una traducción textual de la palabra original en inglés, hay que ir entonces a la fuente primera. El diccionario norteamericano Webster, define contracultura así: «Cultura con un estilo opuesto a la cultura dominante». Pero con este criterio, grupos que se oponen a la libertad de expresión, al racionalismo, a las libertades sexuales, a la ciencia, a la igualdad entre el hombre y la mujer, a los derechos del niño, y a muchos otros aspectos de nuestra cultura que son, en mayor o menor medida dominantes, pueden considerarse a sí mismos como contraculturales. No hace falta aclarar que es una definición incompleta y rudimentaria. Dar una definición de contracultura, entonces, no será más sencillo que lo que fue dar una categorización de lo que se considera juventud.

Partimos de una definición de diccionario, pero usaremos a tres autores para explicar este concepto: Allen Ginsberg, Theodore Roszak y Ken Goffman. Si bien los autores elegidos pueden ser considerados desiguales académicamente, en este texto tienen razón de ser ya que cada uno sirve para aproximarnos al concepto de contracultura desde un lado diferente, y siempre en perspectiva con el objetivo de esta tesina, que es el análisis de la revista *Expreso Imaginario*.

Quien saca el término contracultura del ámbito académico y lo acerca al mundo del rock y de la literatura es Allen Ginsberg en la década del 60. Ginsberg, que fue el enlace entre los referentes de la cultura (y la literatura) beat y el movimiento hippie, aprovechó su popularidad y difundió el término. Pero su primer estudioso fue Theodore Roszak. En su libro escrito en 1969, “El nacimiento de la contracultura”, quizás el primero escrito sobre este tema, Roszak trató de definir el entonces nuevo concepto, y decía que “cualquier varón con pelo largo y tal vez barba, que vistiese unos vaqueros gastados y remendados por el culo, un pañuelo anudado y quizás una camiseta desteñida era casi con seguridad un contracultural. Cualquier mujer con el pelo todavía más largo, que vistiese lo mismo que el mozo, o si no un vestido de campesina, probablemente fuera también una contracultural”<sup>36</sup>. Bajo esta óptica, prácticamente todos los jóvenes universitarios de finales de la década del 60, representantes en gran medida del movimiento hippie, eran contraculturales. Si bien es absurdo afirmar que todo adolescente que llevara pelo largo en los 60 era un contracultural, hay que leer esta definición en el contexto de la época en que fue propuesta. Para Roszak, en estos jóvenes encarnaba la revuelta contra una civilización alienante, mecanizada y descaradamente materialista, y a favor de un modo de vida más natural, intuitivo, armonioso y generoso.

A partir de estos puntos nos vamos acercando a una categorización de lo que es la contracultura, sin embargo es Ken Goffman desde su libro “La Contracultura a través de los tiempos – De Abraham al Acid House”, quien nos aproxima a una conceptualización del término. Goffman plantea que las contraculturas tienen tres características básicas que las distinguen de la sociedad mayoritaria, así como de las subculturas, las minorías religiosas y étnicas y los grupos disidentes no contraculturales. Esas tres características adoptan estas tres formas:

1. Las contraculturas conceden la primacía a la individualidad por encima de las convenciones sociales y las restricciones gubernamentales.
2. Las contraculturas desafían al autoritarismo, tanto en sus formas obvias como en las sutiles.
3. Las contraculturas están a favor del cambio individual y social<sup>37</sup>

Con respecto al punto 1, cabe aclarar que la individualidad contracultural no está a favor del simple énfasis en uno mismo. La individualidad contracultural es una individualidad profunda, compartida, que incluye personas y culturas.

La participación en la mayoría de las contraculturas pide un compromiso con el proceso de ir liberándose del sometimiento a la autoridad, ya sea cuando es impuesta desde fuera como cuando se trata de la autoridad socializada, inculcada internamente, de modo que pueda florecer la auténtica individualidad. El espíritu contracultural sólo rechaza las expresiones de la individualidad que opriman claramente a otros<sup>38</sup>. Los movimientos contraculturales cuestionan críticamente los sistemas de pensamiento establecidos, pero no exigen a sus miembros hacer ni decir nada concreto. No tienen plataformas, como los partidos

35. [http://buscon.rae.es/draE//SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=contracultura](http://buscon.rae.es/draE//SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=contracultura)

36. Goffman, Ken, *La contracultura a través de los tiempos – De Abraham al acid-house*, Barcelona, Ed. Anagrama, 2005, p. 57

37. Goffman, Ken, op.cit., pp. 61 y 62

38. Goffman, Ken, op.cit., pp. 62 y 63

políticos, no exigen ser parte, sino aceptar e internalizar un cambio personal profundo que repercuta en el resto de la sociedad.

En el segundo punto, cuando Goffman habla de cuestionar el autoritarismo en todas sus formas, se refiere a que las contraculturas sin excepción rechazan el autoritarismo no solo cuando viene desde el Estado o la religión, sino también el que se ejerce mediante sistemas rígidos de creencias, convenciones ampliamente aceptadas, paradigmas estéticos inflexibles o tabúes, tanto expresos como tácitos.

La contracultura, debemos aclarar, adhiere en muchos aspectos a preceptos de la filosofía humanista. El humanismo surgió en el Renacimiento, es una filosofía no teísta que confía en el dominio de la razón. Sus preceptos básicos pueden sintetizarse en la creencia en la unidad de la raza humana y en que no hay nada humano que no se encuentre en cada uno de nosotros, en el énfasis sobre la dignidad del hombre, en el énfasis sobre la capacidad del hombre para desarrollarse y perfeccionarse a sí mismo, y en el énfasis sobre la razón, la objetividad y la paz. El humanismo es una filosofía eminentemente pacifista.

Y si bien el humanismo antiautoritario de la contracultura se afirma algunas veces mediante rebeliones y revoluciones declaradas, al contrario de muchos revolucionarios, el contracultural no busca el establecimiento de un régimen autoritario alternativo para sustituir al antiguo. El contracultural busca, más bien, avanzar hacia una libertad cada vez mayor y un aumento del poder democrático para el mayor número de personas posible<sup>39</sup>.

Por último, en el punto 3 cuando Goffman habla de entusiasmo por el cambio personal y social, se refiere a que los contraculturales practican en forma apasionada lo que Nietzsche llamó «transvaluación»: una filosofía y un modo de vida que supone experimentar continuamente con el cambio de sistemas de valores, las percepciones y las creencias como un fin en sí mismo. De todos modos, no hay que confundir la aceptación contracultural del cambio constante con la aceptación de *cualquier* cambio. A riesgo de proponer un ejemplo demasiado obvio, hay algunos cambios, como el de una democracia por una dictadura, o el de una cultura liberal por una militar, que claramente no son contraculturales por naturaleza<sup>40</sup>. En este sentido, la contracultura es más una propuesta utópica que ideológica. Convencerse de que el cambio es posible es la premisa fundamental.

De estos tres principios fundamentales, se desprenden otros rasgos que se presentan casi en forma universal en todas las contraculturas, a saber:

- Rupturas e innovaciones radicales en el arte, la ciencia, la espiritualidad, la filosofía y el vivir
- Diversidad
- Contacto interpersonal auténtico, profundo y de comunicación abierta. También, generosidad y puesta en común democrática de las herramientas
- Persecución de las subculturas contemporáneas por la cultura dominante
- Exilio o marginación<sup>41</sup>

Las contraculturas son movimientos transgresores y vanguardistas. Que la contracultura esté a favor del cambio y la experimentación da como resultado inevitable el ir más allá de los puntos de vista y las estéticas afectadas. Las innovaciones se dan en todos los campos, y pueden ser políticas, espirituales, filosóficas, artísticas o, por supuesto, de difícil clasificación<sup>42</sup>.

La comunicación abierta, o sea, el intercambio libre de arte y pensamiento entre mentes que se perciben como iguales, es con frecuencia un elemento importante para la generación de comunidades contraculturales. Cuando una persona se decide a divulgar sus posiciones heréticas y “contra la corriente” ante unos oídos favorables, se crea un enlace que puede ser el primero en una cadena de comunicación contracultural. De hecho, muchas explosiones contraculturales fueron impulsadas por el uso creativo de cualquier medio o forum público disponible. Además, para las comunidades contraculturales, la práctica de desnudar el alma profunda es tan importante como la comunicación intelectual<sup>43</sup>.

Y precisamente porque la mayoría de los contraculturales creen en la libertad sin adjetivos de comunicar el contenido de su mente y sus imaginaciones, no ha de sorprender que las contraculturas estén habitualmente sujetas a un cierto grado de persecución.

Cuando nace una contracultura, la sociedad encuentra extraños en medio de ella. Los contraculturales desafían el orden establecido, el status quo. Cuestionan las reglas impuestas proponiendo nuevas, que suelen ser demasiado extravagantes para el común de la gente, para esos “no iluminados” a los que se pretende hacer ver la luz. El espíritu antiautoritario inherente a la contracultura es una potencial amenaza y con frecuencia las contraculturas no solo son perseguidas y marginadas, sino también reprimidas. El grado en el que una contracultura determinada fue o es perseguida depende significativamente del grado

39. Goffman, Ken, op.cit., pp. 63 y 64

40. Goffman, Ken, op.cit., pp. 65 y 66

41. Goffman, Ken, op.cit., p. 66

42. Goffman, Ken, op.cit., p. 67

43. Goffman, Ken, op.cit., p. 68

en el que ese movimiento se haya involucrado en el activismo social declarado, y con qué amplitud emita sus mensajes.

Pero cuando la persecución fracasa en la erradicación de una contracultura activa, las culturas dominantes tienden a asimilarla, debilitando, distorsionando y hasta, a veces, invirtiendo sutilmente sus mensajes. El objetivo es despojarlos de su poder subversivo. De este modo, las fuerzas establecidas integran en su propia propaganda la fraseología contracultural, en tanto que los poderes económicos reducen el arte y la estética contraculturales a productos de comercio masivo. Ya en "El nacimiento de una contracultura", obra escrita en 1969, Theodore Roszak escribe que «la experimentación cultural de los jóvenes es lo que a menudo corre más riesgos de agusanamiento comercial, y por consiguiente, de ver disiparse la fuerza de su disidencia». El filósofo de la Nueva Izquierda de los sesenta, Herbert Marcuse, llamó a este proceso co-optación<sup>44</sup>. Este punto es clave a la hora de analizar la contracultura.

Pero así como la cultura dominante absorbe aspectos de la contracultura para inocularla, también debemos reconocer que la contracultura necesita a la cultura dominante para ser tal. El común denominador de todos los movimientos contraculturales es ser la voz disidente, la voz diferente a aquello que está socialmente aceptado y se percibe como incorrecto o injusto. Sin un pensamiento mayoritario al que oponerse, al que discutir y confrontar, no existiría una contracultura. En este sentido, la contracultura funciona como un contrapoder de la cultura dominante.

Para superar lo que Marcuse definía como co-optación, la respuesta contracultural generalizada es la marginación. Las contraculturas buscan con frecuencia mayor libertad para explorar y vivir de acuerdo con sus valores apartándose de la corriente principal. Esta separación puede hacerse mediante aislamiento geográfico, incluso cuando el exilio no es forzado, o puede tener lugar por métodos más sutiles. Muchas contraculturas lograron abstraerse de la sociedad dominante sin dejar de vivir en medio de ella. Un ejemplo de esto son los miembros de la contracultura beat, quienes se apartaron del hiperconformismo de la sociedad norteamericana de los cincuenta mediante un dialecto específico, formas de vestir poco corrientes y el rechazo a participar en la febril competitividad económica incluso a costa de la pobreza. Y lo hicieron quedándose en las ciudades, igual que lo hicieron los hippies en sus comunas urbanas y los ocupantes de pisos punk dando lugar a «zonas autónomas provisionales»: lugares y momentos libres por elección del imperio de la ley, pero en el corazón del poder establecido<sup>45</sup>.

A partir de lo expuesto podemos definir contracultura como aquellos movimientos que discuten algunos aspectos de la cultura dominante, en forma no autoritaria, concediendo la primacía a las expresiones de individualidad, no entendida como individualismo, sino tratando de exaltar las características personales de los sujetos para lograr una comunicación profunda y un conocimiento agudo de uno mismo, además de un compromiso intenso con los ideales propuestos.

Los movimientos contraculturales comparten algunas características de las vanguardias, en el sentido de que a través de sus acciones y su cosmovisión producen rupturas e innovaciones en la forma de vivir de las sociedades. Comparten también con las vanguardias el sentimiento de ser los "elegidos" o los "iluminados", que ven con claridad lo que otros no pueden.

Por otro lado, hemos destacado que las contraculturas necesitan la cultura dominante como objeto al que oponerse, al que manifestarse en contra. Y cuando la cultura dominante ve algún tipo de peligrosidad en las manifestaciones contraculturales de un grupo determinado, trata de inocularlo tergiversando sus propuestas para incluirlas en los parámetros de la sociedad mayoritaria.

A partir de estos conceptos, podemos comenzar a adelantar que la revista *Expreso Imaginario*, encaja perfectamente en la definición de contracultura.

Desde la revista se proponía, a través de notas que acercaban filosofías de vida y formas de ver el mundo alternativas, un cambio individual, que luego pudiera trasladarse a la sociedad toda. Mostrando la forma de vivir de comunidades indígenas, por ejemplo, se dejaba entrever que el frenesí por el consumo no era la única posibilidad. Las notas sobre ecología, de avanzada para la época, trataban de concienciar a los lectores sobre la importancia de cuidar el planeta y sus recursos, temas que a lo largo de los años fueron cobrando cada vez más importancia.

Por otro lado, en el *Expreso* la comunicación profunda entre los miembros de la redacción y con los lectores era de suma importancia. Desde el correo que llegaba a la revista se abrían debates sobre la forma de ver el mundo y de vivir, se ejecutaba el uso de "cualquier forum público disponible" que hemos descrito más arriba. Dentro de la redacción, compartir experiencias vividas era vital ya que convivían dos generaciones diferentes que aprendían una de la otra. Además, la revista surgió de ese compartir experiencias e ideales: sus miembros fundacionales, Jorge Pistocchi y Pipo Lernoud tenían una profunda conexión intelectual.

44. Goffman, Ken, op.cit., p. 69

45. Goffman, Ken, op.cit., pp. 70 y 71

Y si bien el *Expreso Imaginario* como publicación contracultural no sufrió ningún tipo de persecución ni censura, era una revista que, quienes no estaban en esa sintonía de pensamiento, no la entendían. Al no difundir manifiestos políticos ni estar alineada con un partido político en especial, el poder de la revista fue subestimado. El poder de hacerles ver a quienes la leían que el cambio era posible, que una vida distinta sin sometimientos de ningún tipo era posible, no fue percibido. Era considerada una publicación excéntrica comandada por un grupo de hippies locos.

El paso del tiempo, el cambio en la dirección de la revista (de Pistocchi a Lernoud y, finalmente, a Roberto Pettinato) y la aceptación del rock, y su cultura, por parte de la sociedad, hicieron que la revista fuera perdiendo, poco a poco, sus características contraculturales. Pasó a ser, en la última etapa, una revista de música. No fue claramente un proceso de co-optación, tal como lo definiría Marcuse. Más bien fue un devenir lógico luego de que los miembros que impulsaban el tratamiento de los temas ecológicos, indigenistas y alternativos se alejaran; y a esto debemos sumarle el crecimiento del rock como negocio y, por lo tanto, del número de sus consumidores, que querían encontrar en el kiosco de revistas una publicación donde leer sobre el único tema que les interesaba: la música.



### 3. Marco Histórico

La década del 70 es, quizá, el período más violento dentro de la historia argentina. El inicio de la década del 80 no fue menos turbulento y significativo. Es por eso que el marco histórico que tuvo la publicación que aquí se pretende analizar, es sumamente relevante.

La revista *Expreso Imaginario* nació en el año 1976, el mismo año en que se inició la última dictadura militar en nuestro país, y la más sangrienta de todas. La revista dejó de salir en 1983, el año de finalización del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, y también el año en de retorno a un gobierno democrático. No hace falta decir que es imposible pasar por alto el tiempo histórico en el que estuvieron sumergidos todos y cada número de la revista, desde el primero hasta el último. Obviamente, para explicar y entender el período 1976-1983, será necesario remontarse un poco más en el tiempo.

La Argentina de los años 70 se dio en medio de las tensiones internacionales de la Guerra Fría, de luchas ideológicas intensas, de teorías operantes en torno a la seguridad, del imperialismo, de la modernización, del régimen político imperante y de incontables factores más. Y lógicamente todos estos agentes influyeron a la hora de erosionar o consolidar situaciones de poder nacionales.

El 24 de marzo de 1976 una Junta Militar conformada por el general Jorge Rafael Videla, el almirante Emilio Massera y el brigadier general Orlando Agosti relevaron de su cargo por la fuerza a la presidente Estela Martínez de Perón y tomaron el poder. Iniciaba así el "Proceso de Reorganización Nacional". Era la respuesta de las Fuerzas Armadas a la escalada de violencia que se vivía desde el inicio de la década por los enfrentamientos entre los grupos subversivos y los grupos paramilitares, al vacío de poder que se había generado desde la muerte de Perón, al descontrol en el manejo de la economía... El remedio no fue mejor que la enfermedad.

El surgimiento de grupos armados con intenciones revolucionarias no fue un hecho aislado que se dio solo en Argentina. La proscripción de los partidos, particularmente la proscripción del peronismo, y la imposibilidad de acceder al terreno de la política fue decisiva para muchos jóvenes, que encontraron en la lucha armada la única solución<sup>46</sup>.

Tenían además las experiencias del Mayo Francés del 68, la Primavera de Praga, la resistencia entre los jóvenes norteamericanos hacia la guerra de Vietnam y, en especial, la Revolución Cubana en la retina. A nivel local, también había dejado su marca el Cordobazo, momento en el que estudiantes y obreros se unieron para protestar contra el gobierno y su política opresiva. La opción revolucionaria, la opción de la lucha armada era en ese entonces una opción válida. Las soluciones, aún a problemas triviales, se buscaban a través de la acción. Los militares habían contribuido al clausurar la política, pero al mismo tiempo, una sed de cambio envolvía a América Latina y al mundo.

Para los jóvenes que estaban llegando a la política a mediados de la década del sesenta, la total clausura de esa actividad por el gobierno fue una invitación a tomar el poder por otros medios. Fue mientras duró la llamada "Revolución Argentina" (1966 – 1973), pero especialmente durante el gobierno de Onganía (1966 – 1970), el momento en el que se incubaron las organizaciones guerrilleras, y su actividad marcó de manera decisiva casi toda la década del setenta. Muchos de estos nuevos revolucionarios se consideraban peronistas, a pesar de que la mayoría de ellos eran tan jóvenes que no habían vivido la época en la que Juan Domingo Perón era presidente de la República. La figura del líder proscrito era muy atractiva en el imaginario de esta nueva generación.

Los grupos guerrilleros más importantes y organizados fueron tres: Montoneros, las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP).

Montoneros tenía su origen en el fermento que se estaba produciendo en el seno de la Iglesia desde principios de los sesenta. Jóvenes católicos, tanto ordenados como laicos (éstos más jóvenes que aquellos) comenzaron su militancia en la acción social y terminaron en la violencia. Las FAR tuvieron su origen en los grupos de jóvenes comunistas que estuvieron vinculados de algún modo con el intento del Che Guevara de establecer un foco guerrillero en Bolivia. Luego de la muerte de Guevara, en 1967, estos jóvenes decidieron enfocar sus energías revolucionarias en la realidad nacional y se declararon peronistas. El ERP, por su parte, había surgido de uno de los sectores del trotskismo, y se suponía conducido por el Partido Revolucionario de los Trabajadores. El ERP, a diferencia de las FAR y de Montoneros, no se identificaba con el peronismo<sup>47</sup>.

Estas tres organizaciones, que habían comenzado a operar solapadamente en 1969, iniciaron sus operaciones abiertas en 1970. El puntapié inicial lo dio el grupo Montoneros cuando, en represalia por los peronistas de la Resistencia fusilados en 1956, a fines de mayo de 1969, secuestraron y asesinaron al general Aramburu, presidente de facto luego de derrocar a Perón en 1955. Con este, su primer acto público, conmovieron la opinión pública argentina.

46. Floria, Carlos; García Belsunce, César, *Historia de los Argentinos (Vol.II)*, Buenos Aires, Ed. Larousse, 1993

47. Floria, Carlos; García Belsunce, César, op.cit.

El asesinato de Aramburu y el Cordobazo, precipitaron la caída de Onganía. Tras un breve interinato del general Roberto Marcelo Levingston, el comandante del Ejército, el general Lanusse, se hizo cargo de la presidencia en marzo de 1971. Al llegar Lanusse a la presidencia, se encontró con dos caminos para enfrentar a la guerrilla: uno, puramente militar; el otro, político. El camino militar era el señalado desde hacía más de una década por los oficiales franceses, ávidos por repetir la estrategia de la guerra contrarrevolucionaria experimentada en Argelia. Ese camino implicaba destruir a las organizaciones guerrilleras rápida y drásticamente, pero tenía un costo político, que podría ser más alto aún si no se resolvía antes el problema que presentaba la proscripción del peronismo desde 1955. Lanusse y los comandantes de las otras fuerzas se decidieron entonces por el segundo camino.

Lanusse no se propuso, como Onganía, clausurar la política, ni como Levingston dar cuenta de los líderes tradicionales para fundar un partido. Quiso llegar a un acuerdo que contuviese al peronismo *con* Perón, al radicalismo *con* Balbín, pero con él mismo como presidente constitucional. No logró su cometido, pero abrió un proceso político que condujo a la última presidencia de Perón<sup>48</sup>.

Desde fines de 1970, peronismo y radicalismo unidos, y seguidos por algunos partidos menores, reclamaban el retorno a una democracia. Este agrupamiento recibió el nombre de “La Hora del Pueblo”, y significó el definitivo reconocimiento de la comunidad política de que el peronismo, con Perón a la cabeza, era uno de sus legítimos miembros. Lanusse también tuvo que reconocer que el líder peronista era necesario para reconstruir la democracia, y que ésta era la mejor barrera para contener a la guerrilla. Para esto era necesario obtener la condena de Perón hacia los grupos armados.

El 3 de septiembre de 1971, Lanusse en un gesto conciliatorio, devuelve el cadáver embalsamado de Eva Perón a su esposo, poniéndole fin a la desaparición del cuerpo, que había los militares mantenían oculto desde 1956. Sin embargo, Perón no estaba dispuesto a facilitar la retirada del poder a los militares; la guerrilla acosaba en nombre del líder peronista, quién no la condenó y simplemente guardó silencio o sostuvo a los “duros” de su movimiento. El diálogo con Lanusse, entonces, se rompe.

Para complicación tanto de Lanusse como de Perón, durante 1972 y comienzos de 1973 creció notablemente la actividad guerrillera. Esta era vista con buenos ojos por la mayor parte de la población, a la que le importaban menos sus objetivos últimos (tomar el poder para llevar a cabo una revolución cuyo modelo era Cuba) que las consecuencias inmediatas: el hostigamiento de los militares en retirada<sup>49</sup>.

Lanusse, además de su confrontación con Perón, tenía que mantener unido su frente interno, y no era una tarea sencilla. Las tensiones en el seno de las Fuerzas Armadas podían advertirse tanto por el levantamiento de algunas unidades en Azul y Olavarría a fines de 1971, como en la implementación por algunos oficiales de los métodos de represión aprendidos de los franceses y su experiencia en Argelia. Una manifestación de esas tensiones fue la respuesta violenta a la fuga de los principales dirigentes de la guerrilla del penal de máxima seguridad de Rawson, el 22 de agosto del 72: el episodio terminó con el fusilamiento de 16 guerrilleros que no habían logrado escapar. Las Fuerzas Armadas nunca pudieron dar una explicación convincente de lo sucedido esa noche.

Poco antes, el 7 de julio del mismo año, en la comida de Camaradería de las Fuerzas Armadas, Lanusse anuncia en su discurso el levantamiento de la proscripción del peronismo, y una cláusula en la que se especificaba que podrían participar en la competencia electoral quienes estuviesen en el país, pero no en el gobierno. Se autoexcluía así de acceder a la presidencia, pero también abría el juego. El retorno a un gobierno democrático se sentía inminente.

En noviembre de 1972, Perón regresó al país después de 17 años y dos meses en el exilio. Lo recibió una sociedad que mezclaba seguidores entusiastas, con militares en estado de alerta, con militantes en acción en medio de un clima general de perplejidad y tensión. Sólo permaneció 28 días en la Argentina.

Cuando volvió a Madrid, Perón decidió homologar la candidatura presidencial a un peronista fiel: Héctor J. Cámpora. Junto a Vicente Solano Lima, Cámpora integraría la fórmula electoral representante del Frente Justicialista de Liberación Nacional (FREJULI), compuesto por el Partido Justicialista, el Partido Conservador Popular, el Movimiento de Integración y Desarrollo, el Partido Popular Cristiano, una rama del socialismo y siete partidos neoperonistas.

Durante los años de exilio de Perón, Cámpora había establecido relaciones estrechas con militantes de la Juventud Peronista (JP) y mantenía una comunicación frecuente con sus alas radicalizadas. La decisión de Perón de legitimarlo como candidato presidencial, sumada a la designación de Juan Abal Medina, hermano del jefe de la agrupación Montoneros, como secretario general del movimiento justicialista, parecía consolidar un escenario propicio para la Jp. Así lo concibieron sus seguidores, para quienes

48. Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina 1916-1999*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001

49. Samuel Amaral, “Nueva historia de la Nación Argentina”, período 1955 – 1973

Cámpora se convirtió en una especie de garantía de “socialismo nacional”. Una percepción inquietante, sin embargo, para la rama sindicalista y la derecha peronista: los peronistas históricos.

En las elecciones del 11 de marzo de 1973, las primeras en ocho años y las primeras desde el 51 en las que participaba el peronismo, el FREJULI se impuso con comodidad (obtuvo casi el 50% de los votos) y Cámpora asumió la presidencia. El peronismo volvía al poder como un partido democrático, y elegido por el voto popular<sup>50</sup>.

Si bien durante la campaña electoral los Montoneros y sus organizaciones aliadas fueron más visibles que sus antagonistas sindicales, desde el mismo momento del triunfo, Perón se preocupó por desengañarlos de cualquier ilusión que se pudiesen haber hecho de que ellos en vez de él llegarían al poder. Las organizaciones armadas de grupos contestatarios venían reclamando una zona de poder propia, y no reconocían autoridad alguna en los partidos. Para Perón, no había lugar para ellos en el gobierno. Mientras el país se preparaba para la difícil transición de un gobierno de facto a uno democrático, más complicada aún por la actividad guerrillera, Perón iniciaba un operativo de clarificación de su poder. Comenzaba a vislumbrarse que el fin de la dictadura no sería también el fin de la guerrilla.

El 25 de mayo de 1973, Cámpora y Solano Lima asumieron efectivamente la presidencia. Menos de un mes después, el 20 de junio, Perón regresó al país definitivamente. Su llegada al país evidenció las luchas internas y las pujas de poder entre los sectores que se encolumnaban detrás de su figura. El acto organizado en Ezeiza para recibir al líder se transformó en una batalla campal en la que se enfrentaron la derecha y la izquierda peronista, con un saldo de trece muertos. A pesar de esto, Perón continuó con su ambigüedad respecto de quiénes eran sus legítimos seguidores, podió que reclamaban los dos sectores. No podía desechar a ningún sector, sabía que en breve se enfrentaría nuevamente al voto popular.

Tras la renuncia de Cámpora, el 13 de julio, luego de un brevísimo mandato, el líder peronista inició el camino hacia su tercera presidencia, que obtuvo con casi el 62% de los votos, el 23 de septiembre del 73. Lo acompañaba en la fórmula su tercera esposa, María Estela Martínez de Perón, “Isabelita”. Juntos, asumieron el mando en octubre de ese año. Perón gobernó hasta el día de su muerte, el 1° de julio del año siguiente.

La ruptura del líder con las organizaciones guerrilleras comenzó en el mismo momento del triunfo electoral. En el camino a la presidencia, Perón había dicho a todos cuanto querían escuchar. En cierta forma, había hasta alentado a los jóvenes de la resistencia. Sin embargo, él tenía sus propias intenciones, y no hizo nada por ocultarlas. La designación de Isabelita como vicepresidente fue un golpe para los guerrilleros, que especulaban con un lugar importante en el nuevo gobierno. No lo obtuvieron<sup>51</sup>.

La fórmula Perón-Perón marcaba una orientación y una concepción del poder. En el entorno del líder, se había afianzado una alianza entre López Rega, su secretario personal, y los sindicalistas, con el influyente dirigente metalúrgico Lorenzo Miguel a la cabeza, con el objetivo de marginar a eventuales candidatos de la izquierda peronista, que pretendía insistir con Cámpora en la fórmula. La izquierda peronista había perdido. No obstante, la guerrilla continuó martillando a fuerza de atentados.

Las guerrillas peronistas no comprendieron y no se adaptaron a la nueva mecánica política que imponía la democracia. Tampoco aceptaron pasivamente el ejercicio del poder por parte de Perón. Por un lado, reafirmaron su confianza en las movilizaciones masivas más que en la representatividad de las instituciones. Por otro, reaccionaron con violencia contra el símbolo de otrora reencarnado en un político que luchaba por el poder, incluso contra ellos.

La relación entre la guerrilla peronista y el nuevo presidente era tensa desde el mismo momento del triunfo, cuando en una operación conjunta Montoneros y FAR, en su acción de mayor envergadura política hasta el momento, asesinaron a José Ignacio Rucci, secretario general de la CGT (Confederación General del Trabajo). Lo que meses antes había sido una “juventud maravillosa”, dejaba de serlo para Perón. En los ocho meses y medio de presidencia se preocupó por hacérselos saber.

El 1° de mayo del 74, Perón marcó con mayor claridad que nunca sus diferencias ideológicas con la guerrilla. Con motivo de la celebración del Día del Trabajador, Perón dio un discurso en el Congreso en el que se reconciliaba y consagraba la oposición institucional. Luego, en su discurso frente a la Plaza de Mayo, vino la ruptura definitiva con la militancia armada. Durante el discurso, los jóvenes silbaron a Isabel, gritaron la consigna “si Evita viviera sería montonera”, e interpelaron “¿qué pasa, qué pasa general que está lleno de gorilas el gobierno popular?”. Entonces vino la respuesta. No era el presidente conciliador quien hablaba, sino el líder desafiado públicamente. Perón los llamó “imberbes”, “mercenarios al servicio del extranjero”, “idiotas útiles” que gritaban en contra de las fieles organizaciones sindicales. Los acusados fueron abandonando la plaza en medio del discurso, y ese episodio significó la proscripción de los grupos Montoneros y FAR y su consiguiente pase a la clandestinidad. El ERP, por su parte, había sido declarado ilegal pocos días antes del asesinato de Rucci<sup>52</sup>.

50. Romero, José Luis, op.cit.

51. Romero, José Luis, op.cit.

52. Floria, Carlos; García Belsunce, César, op.cit.

Las Fuerzas Armadas tenían su propia percepción del proceso político. Venían registrando con disgusto la escalada subversiva desde antes del asesinato de Aramburu, en 1969. El fenómeno guerrillero produjo un impacto y una transformación decisiva dentro del Ejército. Entre los años 1970 y 1973, se habían decantado métodos y planes que los militares extenderían a los años del "Proceso Militar". La "doctrina de la seguridad nacional" que estaban preparando tenía semejanzas con la aplicada por los militares en Brasil, Uruguay y Panamá, apañados allí por los Estados Unidos. La necesidad de aplicar esa doctrina de seguridad era un valor absoluto que sometía a todas las otras dimensiones de la realidad.

Pero además de la acción de las Fuerzas Armadas, en los años previos a 1976 funcionaba una agrupación paramilitar y parapolicial que, una vez muerto Perón, adoptó el nombre de Triple A. Supervisada por López Rega, la Alianza Anticomunista Argentina tenía como objetivo la eliminación de los grupos subversivos. Para cumplirlo no escatimaba en secuestros y asesinatos, aunque se los adjudicaron públicamente sólo después de la muerte del líder. Precisamente, las primeras denuncias de desaparecidos y de la existencia de centros de detención ilegal datan de aquel período.

El 1° de julio del 74 Perón murió. El gran líder desapareció de la escena y dejó enfrentados a rivales excluyentes bajo el mando impotente de su viuda, la vicepresidente Martínez de Perón. La influencia que el siniestro López Rega tenía sobre ella era indudable. Su gobierno estaba permanentemente asediado por los reclamos sindicalistas y los ataques de la guerrilla. Las crisis de gabinete eran mensuales y la lucha intragubernamental tan encarnizada como la que desarrollaban militares y guerrilleros.

En el mandato de Isabelita es posible identificar tres etapas. La primera se sucede hasta mayo de 1975. Es el momento de mayor poder de López Rega, que prácticamente controlaba el gobierno desde su puesto en la secretaría privada de la presidencia. La segunda etapa comenzó en junio de ese año. La crisis económica se desató bajo el mando de Celestino Rodrigo en el Ministerio de Economía. Explotó el "rodrigazo" y trepó la inflación. En ese período, la Presidente padeció el primer paro general de la CGT contra un gobierno peronista. Esta etapa es también el apogeo de López Rega, cuya figura comienza a decaer para ser finalmente desalojado de la quinta de Olivos por los militares y expulsado del país. La tercera etapa es la de mayor compromiso del ejército en la crisis que atravesaba el país, a la vez que se les encomendaba a través del decreto 2772 del seis de octubre del 75 el aniquilamiento del accionar subversivo<sup>53</sup>. El ERP y sus operaciones en Tucumán, más las operaciones de Montoneros en las zonas urbanas, alentaban el retorno militar.

Las jerarquías militares daban a entender que los militares se aprestaban a intervenir. A través de la prensa, preparaban a la opinión pública para que aceptase un futuro golpe de estado. El clima que se respiraba era tenso, y la Presidente estaba desbordada. Con frecuencia se declaraba enferma y se internaba en clínicas donde permanecía varios días sin recibir tratamiento alguno. En esos momentos, el vacío de poder era aun mayor. El golpe de estado parecía el final anunciado a toda esa situación. El peronismo, dividido, no tuvo la capacidad de hacer una autocrítica y reorganizarse; la oposición no tenía la fuerza necesaria para evitar la caída del gobierno democrático; la sociedad política, pero también la sociedad toda, le cedió el espacio a la cúpula militar.

El 23 de marzo de 1976, en horas de la noche, la Presidente fue recogida por un helicóptero en la Casa Rosada. Una vez en aeroparque, un oficial de aeronáutica le informó que había sido depuesta y que sería confinada en el sur. Se concretaba el golpe de estado.

Los argentinos supieron de la decisión militar al día siguiente, y la noticia fue recibida con moderada sorpresa, y sin alarma. La Junta Militar que se haría cargo del gobierno a partir de ese momento, estaba integrada por los comandantes militares general Jorge Rafael Videla, almirante Emilio Massera y brigadier general Orlando Agosti. Se iniciaba el "Proceso de Reorganización Nacional".

Los argumentos a los que recurrió la Junta eran previsibles. En la Proclama difundida ese 24 de marzo se leía lo siguiente: "Agotadas todas las instancias de mecanismo constitucionales (...) y demostrada en forma irrefutable la imposibilidad de la recuperación del proceso por las vías naturales, llega a su término una situación que agravia a la Nación y compromete su futuro. Nuestro pueblo ha sufrido una nueva frustración. Frente a un tremendo vacío de poder, capaz de sumirnos en la disolución y la anarquía, a la falta de capacidad de convocatoria que ha demostrado el gobierno nacional, a las reiteradas y sucesivas contradicciones demostradas en las medidas de toda índole, a la falta de una estrategia global que, conducida por el poder político, enfrentara a la subversión, a la carencia de soluciones para el país, cuya resultante ha sido el incremento permanente de todos los exterminios, a la ausencia total de los ejemplos éticos y morales que deben dar quienes ejercen la conducción del Estado, a la manifiesta irresponsabilidad en el manejo de la economía que ocasionara el agotamiento del aparato productivo, a la especulación y corrupción generalizadas, todo lo cual se traduce en una irreparable pérdida del sentido de grandeza y

53. Decreto 2772, en <http://www.nuncamas.org/document/document.htm>

de fe, las Fuerzas Armadas, en cumplimiento de una obligación irrenunciable, han asumido la conducción del Estado”<sup>54</sup>.

Las bases de la Junta Militar se remitían a la filosofía militar tradicional que abogaba por la “vigencia de valores de la moral cristiana, de la tradición nacional y de la dignidad de ser argentino”. En el acta con los objetivos básicos del Proceso, ponían énfasis en la aplicación de la doctrina de seguridad nacional para erradicar la subversión y sus causas. El cumplimiento de estos objetivos se ejecutaría en tres fases de gobierno “sin solución de continuidad ni lapsos de duración preestablecidos” que serían explicadas “en su oportunidad”. La Junta Militar actuaba en ejercicio del poder constituyente.

El régimen militar se estableció con el golpe de estado y claudicó luego de la derrota en la guerra de Malvinas, atinando apenas a convocar a elecciones libres y abiertas, que darían el triunfo a la Unión Cívica Radical (UCR) y llevarían a la presidencia a Raúl Alfonsín a fines de 1983<sup>55</sup>.

En el sentido estricto de la palabra, el Proceso no fue un régimen, sino una sucesión de gobiernos militares. Comenzó con la gestión presidencial de Videla, siguió con la breve pero dificultosa designación del general Roberto Viola, pasó por la turbulenta jefatura de Leopoldo Fortunato Galtieri y terminó con la agónica administración de la salida electoral por parte de Reynaldo Bignone.

A pesar de su pretensión de homogeneidad y firmeza, el gobierno militar estuvo atravesado desde sus orígenes por profundas divisiones internas, que se tradujeron en la forma de asumir institucionalmente el gobierno. El principio general que aseguró la participación de las tres fuerzas en el gobierno fue la distribución equitativa de la administración pública en todos sus niveles y modalidades. Así, cada fuerza, o más precisamente, el cuerpo de oficiales de cada fuerza, se quedó con una tercera parte de los cargos públicos. Esta decisión -que revelaba la profunda desconfianza en el seno de las Fuerzas Armadas- marcó una diferencia entre el gobierno del “Proceso” y las anteriores intervenciones militares, que contaron con mayor peso de funcionarios civiles en la administración pública. Esto perjudicó el funcionamiento del Estado, fundamentalmente porque cada funcionario pasó a depender de dos jefes: su superior jerárquico en el escalafón de la administración pública y su superior militar. Esta doble dependencia contribuyó a fragmentar el Estado en múltiples unidades, con los previsibles efectos de corrupción<sup>56</sup>.

En el período 76-83 se pueden divisar varias etapas dentro de lo que fue el Proceso, casi correspondientes con los presidentes de facto arriba citados. Entre 1976 y 1977 desde el gobierno se busca una legitimación por parte de la sociedad a esa ilegitimidad política; es el tiempo de la adhesión social, la fase más dura de la guerra sucia y la represión; en materia económica, la época de la “plata dulce”. Entre el 78 y el 79 es la etapa de la erosión de la aprobación social, viene la decadencia: el gobierno de Viola es asociado con la primera crisis faccional de sucesión dentro del sistema militar, y fue desplazado luego de un intento de apertura política. El gobierno de Galtieri, que tuvo su pico de popularidad en abril del 82, fue la etapa en que se intentó revigorizar al Proceso, que estaba en crisis, con la guerra en las islas Malvinas; la derrota llevó a la claudicación final. La última etapa, con Bignone como presidente, significó la administración de la retirada militar del poder político.

Durante el Proceso la sociedad vivió en dos niveles superpuestos. En la superficie institucional, conflictos y coincidencias alternadas con fuerzas políticas y sociales. En los sótanos, represión antisubversiva de una intensidad inédita, con prácticas aberrantes, inhumanas y humillantes. Para el gobierno militar, el objetivo primordial era el restablecimiento del orden, y esto suponía la aniquilación de la subversión, con Montoneros a la cabeza. Pero en lugar de atenerse a los principios del derecho para combatirla, mediante tribunales ordinarios y ofreciendo a los acusados todas las garantías de la defensa en juicio, “a los delitos de los terroristas, las Fuerzas Armadas respondieron con un terrorismo infinitamente peor que el combatido, porque desde el 24 de marzo de 1976 contaron con el poderío y la impunidad del Estado absoluto, secuestrando, torturando y asesinando a miles de seres humanos”<sup>57</sup>.

Los operativos de secuestro manifestaban la precisa organización de estas prácticas. Podía ser en los en los lugares de trabajo de los señalados, o incluso en plena calle y a la luz del día. Cuando la víctima era buscada de noche en su propia casa, comandos armados rodeaban la manzana y entraban por la fuerza, aterrorizando a la familia entera y, a menudo, obligándolos a presenciar los hechos, a modo de lección. Así “chupaban” a la persona buscada, la encapuchaban y la arrastraban a los autos o camiones, mientras el resto de comando, casi siempre, destruía o robaba lo que era transportable. De ahí se partía hacia el centro clandestino de detención -funcionaron más de trescientos en todo el país- donde el individuo recibía castigos y torturas, tanto físicas como psicológicas, con el objetivo de que proporcionara información útil a los militares sobre las organizaciones guerrilleras. A veces el secuestrado desaparecía

54. Proclama del 24 de marzo de 1976, en <http://www.nuncamas.org/document/document.htm>

55. Floria, Carlos; García Belsunce, César, op.cit.

56. Romero, José Luis, op.cit.

57. CONADEP, *Nunca Más*, Buenos Aires, Ed. Eudeba, 2006, Prólogo

sólo por un tiempo, muchas para siempre. De este modo, en nombre de la Seguridad Nacional, se estima que 30 mil personas pasaron a integrar la categoría de desaparecidos. Palabra que hoy se escribe en castellano en toda la prensa del mundo<sup>58</sup>.

Como desaparecido, el individuo dejaba de tener presencia civil. Las autoridades no habían oído hablar de ellos, las cárceles no los tenían en sus celdas, la justicia los desconocía y los habeas corpus sólo tenían por contestación el silencio<sup>59</sup>. En palabras de Videla frente a cámaras de televisión, el desaparecido “no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad; no está ni vivo ni muerto, está desaparecido”<sup>60</sup>.

La represión fue inclemente durante el gobierno de Videla, hasta el aniquilamiento de las guerrillas, y fue declinando en 1978. En la segunda mitad de ese mismo año, el gobierno de facto atraviesa una crisis de la que emerge una oposición más articulada, por primera vez desde el golpe, encabezada por el radicalismo desde la unidad de sus líneas internas: la nacional, con Balbín como figura, la de renovación y cambio, conducida por Alfonsín, y la de Córdoba, bajo el mando conjunto de Illia y Angeloz.

Videla fue designado para un nuevo período gubernamental entre tensiones militares manifiestas. La política económica, a cargo de José Alfredo Martínez de Hoz, estaba en crisis y la política interna comenzaba a tener resonancias internacionales: el tema de la represión y la violación sistemática de los derechos humanos, se les había escapado de las manos a los militares. A esto se le sumó el problema de la deuda externa, que aumentaba como nunca antes en la historia argentina, y el conflicto con Chile por el canal del Beagle, que anticipaba el clima bélico que se concretaría pocos años después en la guerra contra Inglaterra por la soberanía de las Islas Malvinas.

En este contexto, el campeonato mundial de fútbol que tuvo a la Argentina como sede en el invierno del 78, le vino a los militares como anillo al dedo. El mundial fue claro objeto de explotación política por parte del gobierno, que trataba de limpiar su imagen frente al resto del mundo. Lo que fue alegría popular por el evento, y especialmente por el triunfo, se interpretó entre los militares como apoyo. La imagen internacional de la Argentina militar no se modificó por el triunfo; los militares, miopes, lo atribuyeron a una conspiración internacional en su contra en vez de intentar una autocrítica<sup>61</sup>.

La sucesión de Videla no fue simple. El gobierno pasó a manos de un protegido del presidente de facto, el general Viola, que sumió el gobierno en marzo de 1981. Llegaba a la presidencia con el apoyo del ejército y la fuerza aérea, pero no de la marina. El estallido del programa económico coincidió con el cambio de presidente, el descalabro económico llegó al extremo. El gobierno dispuso una devaluación del peso del 400%, al tiempo que la inflación llegaba al 100% anual. Esta devaluación tornó impagables las deudas en dólares de las empresas privadas<sup>62</sup>. El Estado nacionalizó las deudas, lo que acrecentó el endeudamiento público. En este punto del “Proceso” la guerrilla había sido diezmada y su actividad prácticamente había cesado. La cantidad de personas secuestradas y desaparecidas en este período se había reducido notablemente. La lucha contra la guerrilla podía considerarse un “éxito”, pero dejaba de ser un factor de cohesión entre las Fuerzas Armadas.

Viola abrió el diálogo con sindicalistas y políticos para encaminar una salida política a la crisis. La apertura fue recibida con frialdad por las principales fuerzas políticas, que dudaban de la representatividad de Viola dentro de las Fuerzas Armadas y, por consiguiente, de la viabilidad de su política. En julio de 1981, se constituyó la Multipartidaria, convocada por la UCR e integrada por los partidos Justicialista, Intransigente, Demócrata Cristiano y el Movimiento de Integración y Desarrollo, con la finalidad de ofrecer un bloque opositor unificado.

Sin embargo, el faccionalismo militar seguía vigente y exhibía ambiciones de poder en algunos personajes, como el comandante en jefe Galtieri, que actuó para convencer a los demás integrantes de la Junta Militar de que era necesario remover a Viola, un presidente “ineficaz y enfermo”. El conflicto de poderes entre la Junta Militar y el presidente, culminó con el desplazamiento de Viola en diciembre de 1981. Su reemplazante fue el mismo que había operado por su deposición: Leopoldo Fortunato Galtieri<sup>63</sup>.

El 22 de diciembre de 1981, Galtieri se convirtió en el tercer presidente de facto del “Proceso de Reorganización Nacional”. Terminaba otra etapa del Proceso, y comenzaba una nueva, que conduciría a su derrumbe definitivo.

Galtieri intentó restablecer la imagen de autoridad del gobierno militar y retomar la orientación liberal de la política económica, que quedó en manos de un nuevo ministro de Economía, Roberto Alemann. Además, endureció nuevamente las relaciones con los partidos políticos y con el sindicalismo, que por su

58. CONADEP, op.cit.

59. CONADEP, op.cit.

60. Archivo audiovisual, “La República perdida, parte 2”

61. Floria, Carlos; García Belsunce, César, op.cit.

62. Romero, José Luis, op.cit.

63. Floria, Carlos; García Belsunce, César, op.cit.

parte endurecieron también su oposición. Una masiva concentración promovida por el ala más combativa de la CGT el 30 de marzo de 1982 en la Plaza de Mayo, fue duramente reprimida. Pero la magnitud y el carácter de la movilización mostraron que la oposición social y política habían crecido.

Explotando políticamente un tema crucial para la sociedad argentina, sin calcular con precisión las consecuencias militares de un emprendimiento semejante, el 2 de abril de 1982 el gobierno ocupó por la fuerza las islas Malvinas. Galtieri y su séquito imaginaron que la recuperación de las Malvinas iba a resolver sus problemas políticos, en un momento en que el rumbo de la experiencia militar se veía comprometido. Y, al principio, eso pareció posible: en la misma plaza donde tres días antes se había reprimido con dureza una manifestación, miles de argentinos se reunieron espontáneamente, agitando sus banderas y apoyando la iniciativa militar. Pero el gobierno había subestimado la respuesta de Gran Bretaña y creyó ingenuamente que los Estados Unidos.

La reacción británica fue dura. El gobierno de Margaret Thatcher decidió enviar una poderosa flota y fuerzas militares para recuperar las islas. Los Estados Unidos, apoyaron decididamente a su principal aliado. La Argentina recibió la adhesión de algunos países de América Latina y del Movimiento de Países No Alineados, pero quedó aislada de las potencias occidentales. Un intento desesperado del gobierno argentino por cambiar sus alianzas y conseguir el apoyo de la URSS tampoco prosperó. En el plano militar, el poderío y la organización británicos superaron al caótico e improvisado dispositivo militar argentino<sup>64</sup>.

Con este panorama, el gobierno militar decidió controlar estrictamente la difusión de noticias acerca de la evolución política y militar del conflicto, y creó un clima triunfalista que no se correspondía con el curso real de los acontecimientos. Ante la sorpresa de la sociedad, el 14 de junio, el mando militar argentino en Malvinas capituló ante los jefes británicos.

Como consecuencia de la inevitable derrota bélica, vino la disolución de la junta militar. El gobierno pasó a manos del ejército, que designó a Bignone la misión de administrar definitivamente la transición a un gobierno democrático. El 13 de julio de 1983, el gobierno publica el texto de la ley 22.847 convocando a elecciones, y en septiembre de ese mismo año prorroga una "ley de amnistía" –autoamnistía, en rigor que fue rechazada por la mayoría de la sociedad.

Las elecciones se llevaron a cabo el 30 de octubre del 83. Triunfó la UCR, con Raúl Alfonsín encabezando la fórmula presidencial. Por primera vez desde su creación, el peronismo perdía en elecciones libres y abiertas. La derrota fue, en gran parte, como repudio a la quema de un ataúd con símbolos de la UCR, por parte del candidato a gobernador del peronismo, Herminio Iglesias. La sociedad estaba dispuesta a tolerar más actos de violencia y reaccionó en consecuencia<sup>65</sup>.

El 6 de diciembre se dio a conocer el Acta de Disolución de la Junta Militar, que delegaba en Bignone sus facultades hasta el traspaso del mando al nuevo presidente constitucional, que se concretó el 10 de diciembre de 1983, cuando Alfonsín asumió la presidencia. Fue la formalización del fin del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional y la vuelta definitiva a la democracia.

64. Cardoso, Oscar Raúl; Kirschbaum, Ricardo; Van der Kooy, Eduardo; *Malvinas, la trama secreta*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana/Planeta, 1983

65. Romero, José Luis, op.cit.



## 4. Expreso Imaginario

### 4.1. Historia de la revista

El *Expreso Imaginario* fue una publicación pionera en Argentina, que vio la luz el año del último golpe militar –1976- y dejó de editarse el año del retorno a la democracia -1983. Desde sus páginas se dio lugar a una selección de temas extravagantes para su tiempo, que reflejaban los fenómenos que estaban comenzando a desarrollarse y que tomarían importancia en los años sucesivos. Así, temas como ecología, sabidurías alternativas, tecnologías a escala humana, poesía, cine y teatro fuera del circuito mainstream y, por supuesto, el rock, eran el contenido frecuente del *Expreso Imaginario*. Esto diferenció a la revista de las demás publicaciones de la época, ya que tenía un carácter original y precursor que se destacó en lo que fue y es el periodismo argentino.

La idea de publicar una revista con las características de *Expreso Imaginario* surgió de Jorge Pistocchi y Pipo Lernoud. En 1973 Lernoud regresó de un largo viaje por Europa, en el que se había interiorizado con doctrinas orientales y se había vuelto discípulo de la filosofía del gurú maharashi. Su vuelta al país y el reencuentro con la realidad argentina lo alejó lentamente del misticismo oriental, conservando la mirada espiritual para los temas referidos a la cultura.

Jorge Pistocchi, editor y ex manager de Almendra, por su parte, estaba al frente de una revista musical llamada *Mordisco*, una publicación llamativa, profusamente ilustrada, dentro de una estética que resumía lúdicamente la iconografía pop y la agenda de lo que en ese entonces se llamaba música progresiva. Según cuenta Sergio Pujol en su libro *Rock y Dictadura – Crónica de una generación (1976–1983)*, Pistocchi “era el proyecto de la contracultura hecho realidad. Personaje secreto de la Buenos Aires de los 60, Jorge era conocido como ese amigo del flaco Spinetta que solía acompañarlo a la redacción de *Pelo* cuando había alguna entrevista”<sup>66</sup>. En una de esas ocasiones, Daniel Ripoll, el director de *Pelo*, le ofreció escribir notas para la revista: Jorge fue, durante un tiempo breve, crítico musical, hasta que en 1974 decidió probar suerte con su propia publicación.

Pistocchi y Lernoud no se conocían, pero ambos eran amigos del cantante Miguel Abuelo. Cuando este los presentó, una vez que Lernoud regresó de su viaje por Europa, la química entre ellos fue instantánea. Pistocchi estaba conforme con *Mordisco*, pero tenía en mente un proyecto más ambicioso. Necesitaba gente que creyera en él y lo ayudara a llevarlo a cabo. Quería reformular la revista o fundar otra parecida pero más amplia en su repertorio de temas. Así se le ocurrió la idea de *Expreso Imaginario*. Cuando conoció a Lernoud tenía todo listo, incluso la primera tapa. Lo convenció de formar parte al primer intento.

La dupla Pistocchi-Lernoud funcionaba bien, tenían la idea, pero les faltaba el dinero. “Éste vendría de la mano de otro amigo de Spinetta, un empresario textil y abogado llamado Alberto Ohanian. Si bien entre aquel enérgico 1974 y el número uno del *Expreso* pasarían dos largos años, con marchas y contramarchas y gente agrupándose y disolviéndose, en el cubil de la contracultura ya estaba inscripto el nombre de un tren que reuniría, al decir de Pistocchi, “la energía, el viaje y la imaginación”<sup>67</sup>.

El 6 de agosto de 1976, *Expreso Imaginario* fue presentada en sociedad. Finalmente estaba en la calle, después de casi un año de anuncios y amagues. El *Expreso* vio la luz con cierta fuerza: para los tres primeros números se hicieron afiches que empapelaron las calles de Buenos Aires.

En la primera tapa, se veía el dibujo de una locomotora de los tiempos de la revolución industrial que se abría paso en compañía de una figura bestial. Se ofrecían notas sobre Piazzolla, Whitman, Spinetta y Bonino, más una guía práctica para habitar el planeta tierra. Las notas trataban de ser vagones viajando en un tren que atravesara el medio ambiente, pero sin contaminarlo. En su primer editorial, Pistocchi, Lernoud y Ohanian apelaban a la imagen del hombre prisionero de una tecnología que ya no controlaba, el hombre engañado por la computadora de la odisea espacial de 2001. “Desde este estado de cosas parte hoy *Expreso Imaginario*. No apunta a galaxias y planetas exóticos. Solo intenta recorrer su viaje por los espacios no anquilosados de la mente que todavía conserven a través de la música, la poesía y el amor la frescura suficiente para contener sentimientos de vida”<sup>68</sup>.

Como explica Pujol, “el discurso de la contracultura se nutría de la literatura beat y el hippismo, no del marxismo. Para los censores, las páginas de *Expreso Imaginario* eran políticamente poco relevantes; en el peor de los casos, un poco excéntricas. Para detectar en ellas un ataque directo contra el modelo de disciplina moral que se intentaba establecer desde las distintas áreas de gobierno, hacía falta mucha

66. Pujol, Sergio, *Rock y Dictadura – Crónica de una generación (1976 – 1983)*, Buenos Aires, Ed. Emecé, 2005, p. 31

67. Pujol, Sergio, op.cit., p. 31

68. Editorial, en *Expreso Imaginario*, Ediciones de la Ventana, Buenos Aires, N°1, agosto de 1976, p. 3

imaginación”<sup>69</sup>. Como en sus páginas no se encontraba ninguna plataforma política, y desde ellas no se pretendía formular una visión del mundo en términos de un manifiesto, *Expreso Imaginario* no entraba en la lógica binaria desde la que el Proceso visualizaba el campo de la cultura. El *Expreso Imaginario* no adhería a ningún partido político, no era comunista, ni socialista ni nada. Era humanista, igual que la gente que la hacía realidad. Apuntaba a cambiar la cabeza y el corazón de la gente, no a cambiar simplemente una idea económica o una idea política. Algo demasiado fino de percibir para los censores del Proceso. Además, la tirada de la revista no era masiva –diez mil ejemplares que con los años crecieron levemente- y su lugar en los quioscos de revistas no era precisamente el principal. *Expreso Imaginario* partía del concepto de rock como cultura, como trama de temas y discursos singulares; diferente, esa era la palabra clave; marcar la diferencia, la intención.

El staff original del *Expreso* se completaba con Claudio KIElman, Alfredo Rosso y Fernando Basabru. En el momento del golpe, Rosso y KIElman estaban cumpliendo con el servicio militar obligatorio. Para pasar el tiempo, solían charlar sobre discos y recitales. Melómanos con suerte: Alfredo había estado en Londres en el 74 y se había dado algunos lujos, como ver al grupo The Faces con Ron Wood en guitarra y Keith Richards como músico invitado, para luego hacer algunas colaboraciones para Mordisco, aunque nunca fueron publicadas; Claudio, por su parte, tenía una disquería a medias con su hermano, por lo tanto sí de algo sabía era de música y de discos.

En agosto, cuando salieron de la colimba, Pistocchi contactó a Rosso se para invitarlo a formar parte de *Expreso Imaginario*. Alfredo se acercó a la redacción de la revista, ubicada en el sexto piso de un edificio en la esquina de Corrientes y Uruguay, con la intención de quedarse. Una vez incluido en el staff de *Expreso Imaginario*, le recomendó a Pistocchi que incluyera también a KIman, su compañero de colimba, y a Fernando Basabru, amigo de toda la vida, compañero de banco en el Pellegrini. Entre los tres escribían los informes y las críticas de rock más autorizadas de la época. Estos artículos se publicaban en el suplemento “Mordisco”, una separata que Pistocchi ideó en homenaje a su primera revista<sup>70</sup>.

La redacción de *Expreso Imaginario* estaba, entonces, conformada por dos grupos generacionales: Pistocchi, Lernoud y Fontova pisaban o habían pasado ya los 30; Rosso, KIElman y Basabru empezaban a vivir sus veinte años. Eran, en palabras del propio Rosso, como hermanos mayores y hermanos menores. El espectro social, cultural, ideológico que juntaban entre todos era variado. Tenían muchas cosas en común, pero al mismo tiempo los separaban esos 10 años de vida: las experiencias de uno y otro grupo generacional eran distintas. Lejos de ser un obstáculo, le aportaba a la revista una manera distinta de ver las cosas, sin tantos prejuicios.

Otra de las cosas interesantes en *Expreso Imaginario* fue que, poco a poco, se fueron incorporando a la redacción gente que había sido lector. Ejemplos sobran: Sandra Russo, actual periodista de *Página 12*, llegó a la revista porque escribió una carta que gustó mucho, y fue invitada a colaborar; también Gloria Guerrero, que durante muchos años tuvo una sección en humor muy importante “Las páginas de Gloria”, y después fue secretaria de redacción de la revista Rolling Stone, dio sus primeros pasos periodísticos en el *Expreso*, donde trabajó 6 meses. El caso más conocido es el de Roberto Pettinato, que mantuvo correspondencia durante meses con la revista haciéndose pasar por una chica. Cuando la llamaron, apareció Pettinato, que ya conocía a muchos integrantes de la revista por compartir encuentros literarios y musicales con ellos en el Parque Centenario. Pettinato tuvo, primero, una sección técnica, que se llamaba “El vagón de Coda”, después empezó a escribir sobre temas variados y, finalmente, dirigió la revista en su etapa final, cuando se habían ido ya los directores emblemáticos: primero Pistocchi y después Pipo.

La idea en *Expreso Imaginario* era poder trabajar con libertad. Lo importante era que las notas estuvieran escritas con pasión, eso era lo que querían transmitir. Los redactores tenían toda la libertad para elegir y proponer los temas a tratar. El aire que se respiraba en la redacción era libertario y de divulgación: compartir la información, una de las premisas de las contraculturas.

Los más jóvenes tuvieron que ganarse la confianza de Pipo y Jorge, pero una vez que lo lograron, tuvieron libre albedrío. Incluso en el primer número hubo una nota a un trío que se llamaba Backdoor, que era un trío muy alternativo; una nota a Sun Ra, que era un excéntrico jazzero que decía venir de Saturno, y otra nota a John McLaughlin, guitarrista inglés, con su grupo indio Shakti. Este ejemplo sirve para mostrar que en *Expreso Imaginario* se trabajaba sin presiones, ya que en contadas publicaciones podrían salir notas de ese tipo.

En cada número, había una cierta tensión entre la crítica musical y los temas de ecología y arte que el director buscaba preservar como sello distintivo de *Expreso Imaginario*. Las discusiones acerca de los porcentajes que debía dársele a una u otra nota eran acaloradas. Alfredo y Claudio, con la complicidad de Pipo, hacían fuerza para que la música dominara cada entrega, pero la última palabra la tenían Jorge

69. Pujol, Sergio, op.cit., p. 33

70. Pujol, Sergio, op.cit., pp. 37 y 38

y Alberto. Después de todo, en el proyecto original habían planteado en hacer una revista que reflejara la diversidad de esa otra vida que tantos humanos se estaban perdiendo, alienados en el consumismo y domesticados por el sistema.

Y aunque en la redacción del *Expreso ImaginarioEI*, se vivía al filo de los temas que habitaban la revista, como la música o la ecología, y recogiendo testimonios de aborígenes que aún resistían, o elaborando guías para artesanos que quisieran emprender una nueva vida lejos de una civilización suicida (la "Guía Práctica para Habitar el Planeta Tierra"), la realidad argentina de la década del 70 se colaba por debajo de la puerta. Los periodistas y directores de la revista no desconocían la situación de violencia que atravesaba la Argentina.

El rock atravesaba los años más sangrientos del Proceso manteniéndose firme en su postura contra toda forma de violencia. La prédica era extensiva no sólo al asesinato de personas, sino también a los efectos devastadores del mundo industrial contra el medio ambiente; al exterminio de los aborígenes del continente; al autoritarismo en la educación y en la cultura. Ésos eran los temas de la cultura rock. Ésos eran los temas de *Expreso ImaginarioEI*, de las canciones de León Gieco, de lo que se cantaba a la salida de los recitales y se reproducía en los cientos de fanzines impresos a lo largo del país. Entre las armas y el rock había una diferencia insalvable.

El mundo dentro del *Expreso ImaginarioEI* era muy distinto al mundo "real" y muchas veces esos mundos se celaban y observaban con desconfianza. "¿Qué hacer cuando por la redacción caía algún desconocido haciendo preguntas extrañas o aparentando saber lo que sólo un rockero de ley realmente conocía? ¿Qué decisión tomar con aquellos que venían a ofrecerse como periodistas?"<sup>71</sup>, se pregunta Sergio Pujol en su libro sobre el rock y la dictadura militar. En esos casos, la respuesta quedaba en manos de la intuición y la experiencia de Pistocchi y Lernoud. Entre ellos, y con Horacio Fontova, que integraba el staff de *Expreso ImaginarioEI* como ilustrador, se conocían bien, y una mirada bastaba para comunicar que era mejor no informar más de lo debido a un tercero, sea quien fuera. "Algunas presencias eran inevitablemente cómicas. Cuando caían policías de civil portando anteojos Ray Ban para, supuestamente, poner un aviso en la revista, Fontova contenía la risa con dificultad. En alguna oportunidad, los redactores visualizaron unos movimientos extraños en la terraza del edificio de al lado: gente sudorosa, con walkie-talkies y prismáticos quería pescar información"<sup>72</sup>.

En este contexto, y para mantener el espíritu originario de la revista, era fundamental fijar límites en cuanto al contenido periodístico que se trataría en *Expreso ImaginarioEI*. El acuerdo básico era no hablar de política o, al menos, no hacerlo directamente sino en forma metalingüística o a través de eufemismos. Para un observador externo, entonces, las firmas de la revista pertenecían a un grupo de periodistas totalmente desconectados de la realidad, "un grupo de despistados que solían andar descalzos y mal dormidos por esa especie de oficina"<sup>73</sup>

Tampoco se hablaba de drogas, aunque sí se las consumía, ni se criticaba a la Iglesia. A partir de ese reconocimiento de límites, la revista se había ido internando en temáticas prácticamente vírgenes para los medios argentinos, como por ejemplo los indígenas, la poesía y el zen.

Todos los integrantes de *Expreso ImaginarioEI* fueron presos durante la dictadura, pero ninguno por motivos relacionados con la revista. Tampoco sufrieron ningún tipo de censura: a los militares se les escapó el poder del rock en el sentido ideológico. Lo que perseguían eran los pelos largos y la posible asociación de los jóvenes con ideas antigubernamentales de corte político.

No se podían hacer notas sobre política, entonces, pero sí se hacían notas sobre comunidades, sobre formas de vivir diferentes, se publicaban corrosivas letras de rock de grupos anglosajones, notas sobre chicas que habían cambiado la cara de la concepción de la mujer en el rock, como Joni Mitchell. La consigna era hacer que los lectores razonen, por asociación, que el mundo no terminaba en las fronteras de la Argentina. El *Expreso ImaginarioEI* fue considerada una publicación inocente. El poder de comunicación que tuvo, el poder de crear una mística que apuntara a la vida, fue completamente subestimado.

A finales de 1979, Jorge Pistocchi decidió desvincularse de *Expreso ImaginarioEI*. Si bien el hecho no fue tapa de ningún diario ni conmovió a las multitudes, el alejamiento no pasó inadvertido en el ambiente rockero. Jorge le había impreso un sello a la revista, una orientación muy definida. Y le había transmitido su propio estilo de vida, entre la bohemia de los años 60 y aquel tiempo de catacumbas posterior al 76. Según relata Sergio Pujol, "cuando Alberto Ohanian se abocó a la organización de los conciertos de Almendra, las oficinas de la revista se convirtieron en un apéndice del grupo. Ohanian utilizó para sus membretes el sello de *Expreso*—un payasito sonriente— y Pistocchi sintió que el proyecto original corría el riesgo de desvirtuarse, de quedar sumergido en Ohanian Producciones. Fue entonces que decidió irse,

71. Pujol, Sergio, op.cit., p. 69

72. Pujol, Sergio, op.cit., p. 69

73. Pujol, Sergio, op.cit., p. 70

tomarse un tiempo para meditar todo el asunto. Meses más tarde, concibió *Zaff!!*, una publicación más modesta que su predecesora pero acaso más fiel a la idea primera<sup>74</sup>.

A principios de 1980, Pipo Lernoud se hizo cargo de la dirección de *Expreso ImaginarioEl*. Poco a poco los temas relacionados con el rock fueron copando las páginas y la revista inició una transición sin retorno hacia una publicación casi puramente musical.

Lernoud se alejó de la revista por un motivo similar al de Pistocchi, la influencia de Ohanian en las decisiones editoriales de la revista. Las tensiones detonaron con la tapa de enero de 1981. El 8 de diciembre de 1980 el asesinato del John Lennon conmovió al mundo entero, y especialmente al mundo del rock. A Lernoud le parecía que la decisión lógica era que Lennon fuera la tapa del primer *Expreso* del 81. Ohanian no estaba de acuerdo, quería poner a "Almendra" en su lugar, y finalmente se impuso. Lernoud cuenta que nunca había tenido problemas en poner a "Almendra" en la tapa de la revista, era una decisión lógica tratándose de uno de los grupos más influyentes de la época. Pero el asesinato de Lennon era un hecho histórico, y no podía ser tan fácilmente desplazado. Lernoud sintió que con esa decisión, desoyendo su opinión, Ohanian lo estaba echando. Los meses que siguieron fueron de constantes enfrentamientos entre los dos. Lernoud dejó de figurar como Director Editorial de la revista y pasó a ser un simple colaborador hasta que en junio se fue definitivamente. Ohanian no le quería pagar el despido, y Pipo no se quería ir por las suyas, aconsejado por su abogado. Finalmente Ohanian cedió e indemnizó a Lernoud.

En abril de 1981, cuando Roberto Pettinato, en ese momento flamante integrante del grupo de culto Sumo, asumió la dirección, ya casi no había lugar dentro del *Expreso* para los temas que le habían dado origen<sup>75</sup>. No podía decirse que la manera en que Roberto Pettinato dirigía el nuevo *Expreso ImaginarioEl* fuese ineficaz. "Roberto era un tipo informado y la revista salía bien. Pero no era esa la idea que Jorge tenía del periodismo contracultural"<sup>76</sup>.

Los tiempos habían cambiado, y muchas cosas del submundo rockero se estaban modificando. La música joven argentina ya no era una expresión contracultural, más allá de las ideas que inspiraban a Pistocchi. Ahora el rock era una realidad social más amplia que había salido de una relativa oscuridad. Cuando el 6 de marzo de 1982, en la despedida de Serú Girán en Obras, un policía se llevó a un chico del público, Charly García hizo detener el show. Sólo volvió a tocar cuando tuvo la seguridad de que el joven detenido había sido liberado. La relación de fuerzas empezaba a cambiar, y los recitales iban convirtiéndose en algo más que lugares para juntarse y poner el mundo entre paréntesis<sup>77</sup>.

No se puede ser masivo y contracultural al mismo tiempo. El rock como cultura alternativa empezaba a desdibujarse en la medida en que su producción circulaba más libremente y a una escala muchas veces masiva. Se confundía en otros espacios, mientras la práctica del recital dejaba de ser de su exclusiva jurisdicción. Durante los tiempos difíciles, el rock había sido sinónimo de recital, y éste, de desahogo. Pero ahora la sociedad entera estaba en estado de movilización.

Renuente a cualquier prédica explícitamente política y tal vez herido por el desengaño de Malvinas, el rock ahondaba sus diferencias internas y, como ya lo había notado Pistocchi, una parte del movimiento se alejaba cada vez más de la contracultura. Pero el gran cambio, sin duda, pasaba por la relación con un público socialmente extendido, un público masivo. De ahora en adelante, todo lo que el rock hiciera o dejara de hacer sería objeto de elogio o crítica: sería noticia. Finalmente, el rock argentino era música popular<sup>78</sup>.

La Argentina de los 80 no era la misma de los 70. El cambio generacional se notaba. Había una generación que no tenía las utopías de los hermanos mayores. Era una generación que quería todo ya, que era más hedonista, y que además estaba influenciada por los efectos de una nueva droga: la cocaína, una droga ni participativa ni comunitaria como las de los 70, sino una droga egoísta. En lo musical también se reflejaban esos cambios. Había nuevos grupos que empezaron a pegar fuerte: Soda Stereo, Sumo, los Redonditos de Ricota, Violadores, Ratones Paranoicos. Traían consigo nueva música, pero también una nueva manera de ver la vida. Pettinato vio eso y empezó a dirigirse a esa generación. Les habló con un lenguaje nuevo que era más directo, menos hippie que en el *Expreso ImaginarioEl* de los comienzos

La revista seguía siendo de calidad pero, como explica Alfredo Rosso, el lenguaje interno de la revista se fue deteriorando. Había poca plata para la redacción y se empezaron a traducir muchas notas. Seguía habiendo notas valiosas, pero ya no era todo valioso. Y eso se empezó a notar. También cayó el nivel de redacción, porque los redactores originales que permanecían eran apenas dos: Rosso y KIE/man. El resto eran colaboradores, que se tomaban la revista como un trabajito más, como algo automático. Ya no había el fervor y la onda del principio.

74. Pujol, Sergio, op.cit., p. 154

75. Confrontar sumarios, en el punto 7.5 (Anexos)

76. Pujol, Sergio, op.cit., p. 203

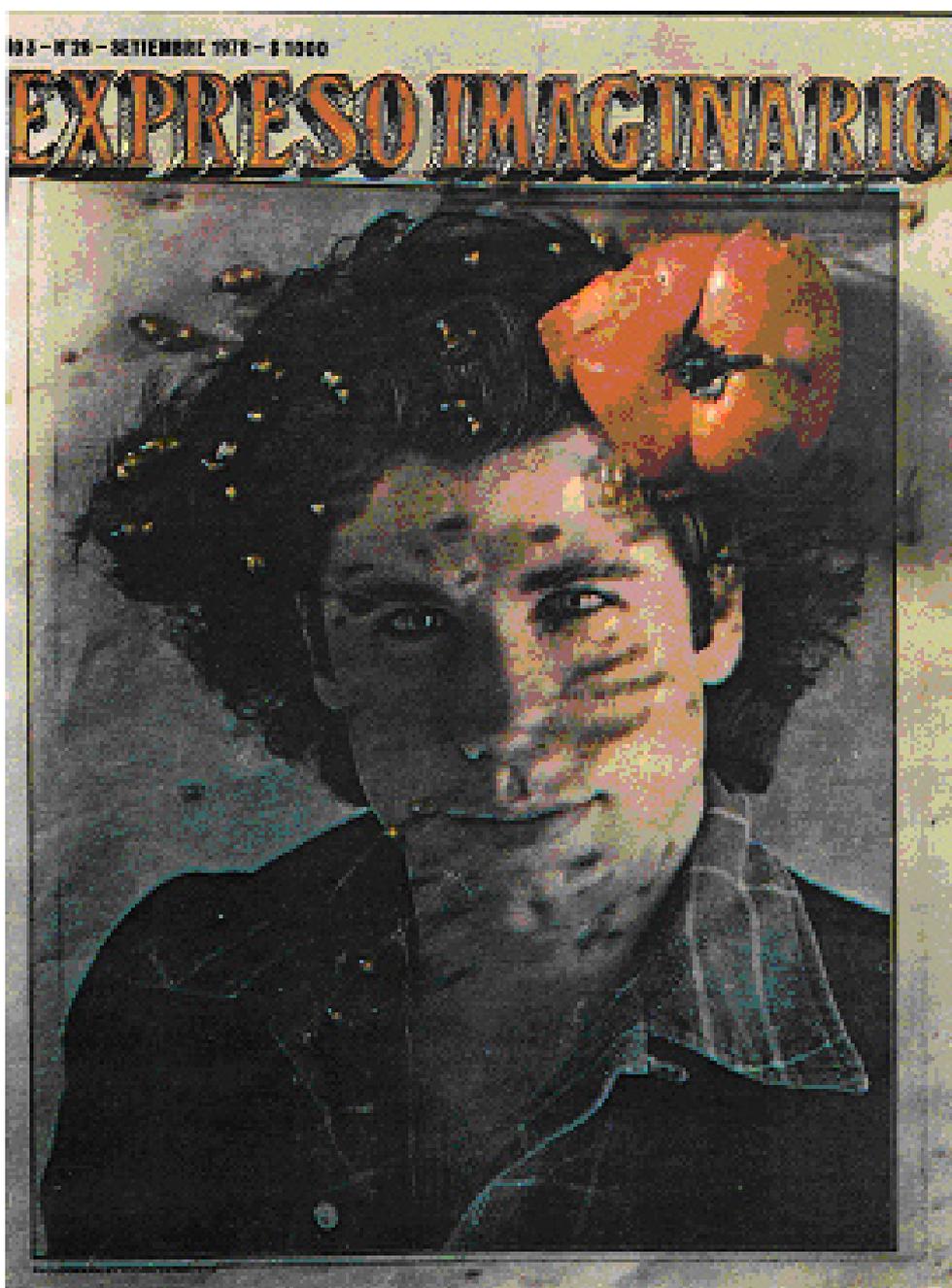
77. Pujol, Sergio, op.cit., p. 208

78. Pujol, Sergio, op.cit., p. 240

En ese clima de cierta decadencia del proyecto inicial, los integrantes de la revista no se dieron cuenta que comenzaba el principio del fin. Todos tenían trabajos fuera de la revista, y *Expreso Imaginario* ya no era la prioridad de ninguno de ellos. Cuando Alberto Ohanian decidió cerrarla y venderla, a fines de 1982, nadie se opuso con vehemencia. La respuesta fue "bueno, vendela".

Ohanian no encontró sentido en continuar invirtiendo su dinero en la publicación de *Expreso Imaginario*. Él también tenía sus energías puestas en otros negocios, ya que había empezado a ser manager de artistas. La revista le servía, eso es seguro, ya que la utilizaba como una forma de promoción. Pero de todos modos decidió que ya era suficiente y la cerró. El último número salió a la calle en enero de 1983, sin ninguna despedida ni aviso a los lectores. El *Expreso Imaginario* fue vendido al director de revista Pelo, otra publicación musical de la época, sin el agregado contracultural. En el año 1984, incluso hubo un *Expreso* bajo la dirección de Ripoll, que duró apenas 5 o 6 números. Lo único que conservaba de la revista original era el nombre, ya no tenía la mística de *Expreso Imaginario*. Ninguno de los integrantes del *Expreso* original quiso trabajar en la nueva si no estaban Pistocchi o Lernoud.

Una vez que la revista hubo cerrado, cuando ya no había nada más que hacer, fue cuando sus integrantes se dieron cuenta cuánto iban a echar de menos la revista en los años siguientes.



#### 4.2. Manifestaciones contraculturales en *Expreso Imaginario*

La revista *Expreso Imaginario* era una revista contracultural en su esencia. Todas las premisas expresadas en el marco teórico pueden reconocerse con facilidad en la publicación analizada.

*Expreso Imaginario* estaba a favor y abogaba por un cambio individual, pero también de la sociedad. Desde sus páginas se desafiaba y cuestionaba el autoritarismo del gobierno, que todo lo cubría. Además se proponía la innovación, en todos los ámbitos: en el arte, en la ciencia, la filosofía, el modo de vida. Entre los miembros de su redacción, y también con sus lectores, el contacto interpersonal profundo y abierto era importante y vital.

No obstante esta aclaración, hubo momentos y notas clave entre todas las publicadas que reafirman el carácter contracultural de *Expreso Imaginario*. Tomaremos 4: el campeonato mundial de fútbol, el estreno de la película *Fiebre de Sábado por la Noche*, la conmemoración del aniversario número 100 de la campaña del desierto y la crítica al veraneo elegido por los argentinos en 1980.

En pleno proceso militar, en el año 1978 se celebró en la Argentina el campeonato mundial de fútbol. Tapándolo todo –los gritos de dolor de los torturados, el llanto de sus madres buscándolos, las canciones clandestinas, los estribillos de rock-, el Mundial fue entonces una ensordecedora banda sonora. Los exiliados políticos habían comenzado a hacer las primeras denuncias sobre el tema de los desaparecidos, y las Madres de Plaza de Mayo empezaban a animarse a pedir por el paradero de sus hijos. Para los militares, entonces, el Mundial era la oportunidad de limpiar la imagen de su gobierno ante el resto del mundo, que tenía posados sus ojos en el país, sede del torneo. Era la excusa perfecta para mostrarle a todo aquel que quisiera ver que los argentinos eran “derechos y humanos”.

En *Expreso Imaginario* no se publicó ni una sola línea sobre el Mundial. La revista ignoró la materia futbolística, como si ésta no existiera. Hubo temas, como el festival de jazz del San Pablo, que merecieron coberturas extraordinarias, mientras que el silencio del fútbol tuvo un significado muy particular. La agenda de la revista no solía incluir cuestiones deportivas, pero en el marco de ese año la omisión tuvo un valor diferente. Contrastaba radicalmente con la euforia despertada por el fútbol, especialmente luego de que Argentina se consagrara campeón mundial. La revista de Pistocchi nunca fue tan contracultural y alternativa como en tiempos del Mundial. Callar servía para decir todo lo que no se podía.

Ese silencio en torno al Mundial, en palabras de Alfredo Rosso, fue una decisión puramente responsabilidad de Pistocchi, pero con la que todos estuvieron de acuerdo. De hecho, su decisión era tan implacable que tuvo intención de parar el número por apenas dos líneas en toda la revista.

El comentario de la discordia era que el músico Rod Stewart había venido a ver jugar a Escocia. Los periodistas de la revista, entre ellos Rosso, lo siguieron e hicieron una nota con eso. Pistocchi estaba realmente enojado, no podía creer que en su revista se leyera que Rod Stewart había dicho que “los estadios le habían parecido impresionantes, que la gente de acá era super tranquila y que toda la campaña desatada contra la Argentina le parecía una mentira gigante”<sup>79</sup>. La nota salió publicada de todas maneras, a pesar de la ira del director.

Pistocchi tenía una férrea visión sobre qué notas podían percibirse como colaboracionistas, entre comillas. La experiencia, los años que les llevaba al resto del staff de *Expreso Imaginario*, hacían que fuera muy estricto en ese sentido. A los más jóvenes, se les escapaban ciertas ambigüedades, quizás por no poder ver la profundidad de lo que estaba pasando en el país. A Pistocchi no se le escapaba ni siquiera por un instante la realidad de lo que se estaba viviendo en el país, y estaba convencido de usar el silencio como arma, como la única forma de dar su punto de vista.

En invierno de 1978, dejando de lado el silencio acerca del Mundial, hubo otro episodio convertido en tapa de la revista que la define como contracultural. El 20 de julio de ese año se estrenó *Fiebre de Sábado por la Noche*; la película protagonizada por John Travolta fue un fenómeno cinematográfico que cosechó un éxito masivo en todo el mundo y hacía un culto de la música disco.

Para *Expreso Imaginario*, Travolta y la música disco eran la misma y desagradable cosa: diversión sin compromiso estético, evasión sin conciencia. La música disco borraba la subjetividad del músico y acentuaba, inversamente, el egocentrismo del bailarín. Su rítmica era elemental para el oído del rockero de ley modelo 78, y sus letras triviales y sin contenido. La discoteca, que parecía desplazar del centro del ceremonial joven al recital, no permitía la formación de un sujeto colectivo de espíritu crítico, como se suponía era el conformado por el público de los recitales en esos días. Básicamente, la música disco emergía como producto de una juventud dócil y presa de la moda. El rock era –o deseaba ser- exactamente lo contrario. Hasta la vestimenta de Travolta, la camisa blanca de satén y los pantalones apretados, eran ofensivos a los ojos del auténtico rockero o progresivo.

79. Deantoni Peter, Rosso Alfredo, Basabru Fernando, “Stewart – Capaldi, los músicos que trajo el mundial”, en *Expreso Imaginario*, suplemento *Mordisco*, Ediciones de la Ventana, Buenos Aires, N° 24, julio de 1978, p. 27

En la tapa del número de septiembre de *Expreso Imaginario* había una foto de Travolta, pero no era una foto más. Había un tomate estallando contra su cabeza, al costado de su jopo, cerca de su sonrisa. El tomate era, y sigue siendo, el revés del aplauso, según la tradición teatral. Sobre la imagen del ídolo del año, una acción directa más allá de cualquier palabra.

En el interior de la revista se editaba una extensa nota de Pipo Lernoud titulada “Los afiebrados robots del sábado por la noche”. A lo largo del artículo, la figura del actor/bailarín pasaba a un segundo plano; la estrella resultaba ser, como en otros tantos casos, apenas una marioneta del sistema. El problema, entonces, no terminaba en Travolta: continuaba en los de su generación. Lernoud lo veía así: “Su generación está siendo empaquetada con un moño rosa fosforescente estroboscópico, en un bonito paquete de tela sintética”<sup>80</sup>. Desde las páginas de *Expreso Imaginario* se denunciaba, más que a la música disco y su galería de personajes, a todo un sector del grupo etario al que su revista representaba. La generación como sujeto histórico de la “cultura joven” se había fracturado. No todos los jóvenes eran iguales, así como no todas las clases sociales lo eran. Por un lado estaba el *cheto*, un simulador de condición social privilegiada, que se había pegado a la moda disco con la misma ligereza con la que solía adoptar los cambios de temporada. En la otra vereda, el *rockero* agudizaba los contrastes: otra jerga, otros atuendos y, lógicamente, otra música.

Esa dicotomía no era nueva. Se venía dando, con otros matices, desde los tiempos del “Club del Clan” y sus congéneres rebeldes. Estaba el joven funcional al sistema y el que lo cuestionaba; el pasivo y el activo. Lo que había sufrido modulaciones significativas era el sentido del ser joven y su posición relativa dentro de la sociedad argentina. Obstaculizadas —o directamente imposibilitadas— las otras formas del ser joven, reducidas a grado cero las intervenciones políticas, sólo quedaban dos posibilidades: la de la disco y la de la contracultura. A su vez, el *ethos* político anterior al 76 estaba sublimado en el aguante del rock. Por lo tanto, la disyuntiva era clara: había que elegir entre Travolta y Spinetta. Había que elegir entre bailar y escuchar.

El ataque a Travolta podía resultar desmedido en relación al sentido que la música disco había construido en los Estados Unidos. Allí la disco era una moda que reivindicaba a los afroamericanos, a los gays y a los latinos; no era justo asociarla al conservadurismo. En la Argentina del Mundial, en cambio, el contexto era muy distinto. La música disco no venía a cuestionar roles sexuales ni a plantear demandas de las minorías. No era una fuerza liberadora. Por el contrario, reforzaba una imagen de juventud satisfecha y divertida.

Inadvertidamente para la censura y el aparato represivo, una publicación joven generaba una polémica del orden ideológico-estético, en un momento de frenetismo deportivo. Y aunque se trataba de una discrepancia demasiado sutil como para ser detectada por las demás instancias del control político, esa discrepancia existía<sup>81</sup>.

En 1979, *Expreso Imaginario* tuvo otra oportunidad para mostrar su carácter contracultural. Se cumplían 100 años de la Campaña del Desierto llevada a cabo por Roca en el sur, y el gobierno se propuso festejar el aniversario. Conmemorar las operaciones de Roca en el sur era celebrar la historia del Ejército y, a su vez, sugerir un paralelismo entre aquel hecho militar y la lucha emprendida por la Junta contra la guerrilla. Se equiparaban así dos formas de barbarie, dos versiones históricas de un mismo flagelo: el indio —tan agresivo en la frontera como indolente en la economía— y el subversivo —tan peligroso en el interior de la sociedad como depravado en sus valores. Desde la mirada militar allí había dos maneras de estar fuera de la Nación: la amoralidad de los aborígenes y la inmoralidad de los subversivos.

En este contexto, de los indios, de los derrotados, se habló poco y nada. Sin embargo, *Expreso Imaginario* no descuidó la temática aborigen. En la revista se publicaban con frecuencia notas sobre mapuches, indios del Amazonas y pieles rojas en Estados Unidos: en la agenda de la revista, el de las culturas aborígenes era un tema tan relevante como el del rock. En el número de noviembre, entonces, el artículo “Las reservas mapuches”<sup>82</sup> informaba sobre las actividades del Centro de Estudios Folklóricos de la provincia de Río Negro y sobre el modo de vida y la situación, en ese momento, actual de las comunidades mapuches, a través de una entrevista a Nora Fornaciari y Blanca Neyens, sus coordinadoras.

Más allá de esto, que bajo una visión inocente podría considerarse una mera coincidencia, la tendencia contracultural de la revista se marcó en la sección donde se publicaban las cartas de los lectores. En noviembre del 76, *Expreso Imaginario* había publicado una carta del jefe de la tribu norteamericana *dwarish* al presidente de los Estados Unidos. En medio de los comentarios por la Campaña del desierto,

80. Lernoud, Pipo, “Los afiebrados robots del sábado por la noche”, en *Expreso Imaginario*, Ediciones de la Ventana, Buenos Aires, N°26, septiembre de 1978, p. 6

81. Pujol, Sergio, op.cit., pp. 90, 91 y 92

82. Rafanelli, Cristina, “Las Reservas Mapuches”, en *Expreso Imaginario*, Ediciones de la Ventana, Buenos Aires, N°40, noviembre de 1979, pp. 14 y 15

los lectores, dos años después, recordaron la carta. Era un texto conmovedor, con un mensaje que parecía destinado a los hippies, a la contracultura, a los críticos de la tecnocracia y las razones de la economía. En una parte de su carta el jefe indio decía: “Nosotros sabemos que el hombre blanco no entiende nuestras costumbres. Para él una porción de tierra es lo mismo que otra; porque él es un extraño que viene en la noche y toma de la tierra lo que necesita. La tierra no es su hermana sino su enemiga. Y cuando él la conquista, sigue adelante. Deja detrás las tumbas de sus padres y no le importa. Él apuñala la tierra de sus hijos y no le importa. Así, las tumbas de sus padres y los derechos de conocimiento de sus hijos son olvidados. Su apetito devorará la tierra y dejará un desierto detrás de sí”<sup>83</sup>.

Recordar esta carta y plantear el tema de la reivindicación de los derechos de los aborígenes en el medio de los homenajes y festejos por parte de los militares de esta campaña, era en sí un hecho contracultural.

Por último, tomaremos la nota “Vacaciones envasadas”, un informe muy crítico escrito por Pipo Lernoud en marzo de 1980. Para la cultura rock, veranear en el Brasil de 1980 era señal de una masificación no muy diferente de la que año tras año se producía en Mar del Plata. En su nota Lernoud ponía la lupa sobre aquellos que se dejaban tentar por el “deme dos”, mientras los chicos de las favelas, muertos de hambre, les robaban el equipaje completo. La nota aplicaba la teoría del ocio represivo y alienante en el momento argentino de la “plata dulce”.

A la nota central sobre pasar el verano en Río de Janeiro, Lernoud le agregó un recuadro que hablaba sobre Punta del Este. En los dos textos se critica la forma de ser típicamente argentina, en el momento de las vacaciones. En Brasil, comprando, comprando y comprando, quejándose de la cantidad de negros, hipnotizados con el topless de las garotas, atemorizados por las favelas y los robos, practicando la costumbre de ir todos siempre a los mismos lugares: puntos de encuentro donde mostrarse y ver al resto. En un pasaje de la nota Lernoud escribe que los argentinos que visitaron Brasil en las vacaciones de 1980 eran “300.000 atolondrados que descubrieron de golpe que su país queda en el tercer mundo, a pesar de los esfuerzos de la europeizada (sic) clase media porteña por ocultarlo”<sup>84</sup>.

En cuanto a Punta del Este, Lernoud criticaba, otra vez, las vacaciones vidriera. Caminar por la calle Gorlero, de ida y de vuelta, una y otra vez para mostrarse: “la gente vino a Punta a ver a la gente”<sup>85</sup>. A ver si tienen el jean importado de moda, si la camisa está bien anudada, mientras toman el trago de moda en el lugar de moda.

Lo que Lernoud criticaba de todo esto, lo que veía cuestionable, era la masificación de la gente que, en lugar de utilizar sus vacaciones para descansar o conocer algún lugar interesante, se abarrotaba en el lugar “bien visto” por el resto. Y para que eso sirviera, el resto tenía que verlo a uno. Eran vacaciones envasadas, las mismas para todos. Lernoud lo ve años antes del auge de los paquetes turísticos y del furor de los hoteles *all inclusive*.

Aunque estos son los momentos que se decidieron analizar en esta tesina por considerarlos paradigmáticos, no son los únicos episodios decididamente contraculturales de la revista.

En ocasión del estreno de la película “El Huevo de la Serpiente”, de Ingmar Bergman el *Expreso* publicó una reseña del film. El artículo hablaba de la película, claramente, pero utilizó la trama para decir otras cosas. El estreno se produjo en 1978, en plena dictadura militar, cuando era imposible hablar abiertamente de la situación del país, del clima que se vivía en la calle, de evidente opresión. Siempre refiriéndose a “El Huevo de la Serpiente” en la revista se leía, resaltado con negrita “en las calles se percibe el miedo como vapor saliendo de los adoquines. Es un olor acre que envenena los nervios”, o “me despierto de una pesadilla y veo que la vida real es peor”<sup>86</sup>. En el contexto de la época, no podemos dejar de ver en estas frases un doble sentido, una excusa para poder decir, solapadamente, lo que estaba pasando en el país.

En el recuerdo de Alfredo Rosso, la nota firmada por Pistocchi en marzo de 1979 sobre la feria del deporte fue “de avanzada”. En la nota se criticó duramente a la farándula del deporte, y a la industria que se arma en torno a ella, que la convierte en el show que más dinero mueve. Se la comparaba con el soma de Aldous Huxley, se la ponía a la altura de un placebo. Además, la nota hacía alusión al uso de anabólicos y demás sustancias en el deporte, un tema que en esa época no estaba tan difundido como hoy. Al igual que Rosso, también Lernoud recuerda esta nota como una “genialidad”.

83. “Carta de un jefe piel roja”, en *Expreso Imaginario*, Ediciones de la Ventana, Buenos Aires, N°4, noviembre de 1976, p. 22 (Ver el punto 7, Anexos)

84. Lernoud Pipo, “Río de Janeiro invadido por argentinos”, en *Expreso Imaginario*, Ediciones de la Ventana, Buenos Aires, N°44, marzo de 1980, pp. 14 y 15

85. Lernoud Pipo, “Punta del Este: el aburrido circuito de Gorlero”, en *Expreso Imaginario*, Ediciones de la Ventana, Buenos Aires, N°44, marzo de 1980, p. 16

86. José Luis D’Amato, “El Huevo de la Serpiente”, en *Expreso Imaginario*, Ediciones de la Ventana, Buenos Aires, N°27, octubre de 1978, pp. 10 y 11

Las notas sobre la contaminación alimentaria eran pioneras también. En ese momento nadie hablaba de ese tipo de cuestiones. Y no sólo los temas eran novedosos, sino también la forma de tratarlos: con seriedad, con compromiso, pero además con ironía. Detrás de cada tema, de cada nota, había una postura. Hubo dos notas sobre este tema para destacar: la primera, sobre los aditivos químicos a los alimentos de uso generalizado, como los edulcorantes<sup>87</sup>; la segunda sobre la utilización de pesticidas, tenía un título provocativo y original “¡Pero señora, póngale DDT!”<sup>88</sup>.

Y no sólo se habló de contaminación alimentaria, sino también de la contaminación irreversible del planeta y de sus consecuencias. A cargo de José Luis D’Amato, en el número de marzo de 1980 salieron dos notas sobre este tema. Una hablaba de la contaminación por los experimentos nucleares, su título “Veneno para 700 millones de años”<sup>89</sup>. En plena carrera espacial, en plena Guerra Fría, no era un tema menor. La otra, sobre el recalentamiento global del planeta se titulaba “¿Qué pasa con el clima?”<sup>90</sup> y repasaba preocupantes fenómenos climáticos como aumento de inundaciones, nevadas muy intensas, primaveras y veranos cada vez más cortos y lluviosos, inviernos más cálidos, mayor cantidad de terremotos... Dos notas de avanzada ya que trataban el tema de la ecología con seriedad y compromiso, como ya hemos dicho, pero que además estaban adelantados para la época. Recién hace algunos años se tomó conciencia de que el planeta está en riesgo y hay que tomar medidas para que la situación no siga avanzando a través de acuerdos entre países, como el protocolo de Kyoto. En ese momento, se estaba muy lejos de tomar real dimensión de la importancia de poner un límite a la contaminación ambiental.

Otro de los temas que el Expreso tocó antes de que se pusieran de moda, cuando nadie hablaba de ellos, fue el tema de la clonación humana. “Jugando al papá y a la mamá” trataba de explicar esta técnica, prácticamente desconocida para el grueso de la sociedad. Muestra de lo inédito del tema, es que el texto no utiliza la palabra clonación, ya que era todavía inexistente, sino que usa su equivalente en inglés *cloning*. La nota presenta un supuesto caso de clonación humana, llevada a cabo por un científico llamado David Roervik solventada por un multimillonario deseoso de una réplica de sí mismo. La nota cuestiona la veracidad de esta noticia, pero plantea que la humanidad debería prepararse para cuando llegue ese momento, ya que sería supuestamente inminente. El artículo es, si bien desactualizado en los parámetros que manejamos hoy sobre este tema, muy exhaustivo en sus planteos. Algunos tienen base en la realidad, e inclusive siguen vigentes, como por ejemplo la polémica que suscitan los beneficios que podría suponer esta técnica para los trasplantes de órganos. Otros, un tanto ingenuos, son dignos de una película de ciencia ficción, que es precisamente lo que imagina el autor en el último párrafo de la nota relacionando la técnica de clonación con la industria cinematográfica: “¿se imaginan qué bien podría andar una película sobre la vida de napoleón encarnado por el “verdadero” Napoleón?”<sup>91</sup>.

Para Pipo Lernoud, otra de las notas que marcó una diferencia fue “Las Delicias del Parto Natural”<sup>92</sup>, dónde se contaba y se mostraba con fotos muy explícitas, los beneficios de dar a luz a través del parto natural. La nota se proponía alejar los miedos y las angustias que sobrevuelan el traer un hijo al mundo y, así, humanizar el parto. Escrita por el mismo Lernoud, el artículo le trajo muchas satisfacciones por la repercusión que tuvo entre los lectores: mucha gente le confesó que leer esa nota le había cambiado la forma de ver el parto. Incluso tuvo repercusiones dentro del mundo periodístico ya que las redactoras de la revista *Para Ti* no podían creer que en una revista como el *Expreso* se animaran a escribir sobre ese tema sin tapujos y abiertamente, algo que no se podía hacer en su revista.

*Expreso Imaginario* fue la primera revista en la Argentina que habló de punk, y lo hizo casi inmediatamente a que se produzca el fenómeno. La explosión del punk se dio en Inglaterra a fines del 76, y se mantuvo vigente hasta 1979. *Expreso Imaginario* lo llevó a su tapa en junio de 1978. Para los cánones de la época, cuando no había Internet ni televisión por cable, y el mundo estaba mucho más lejos de cómo lo percibimos hoy, era como transmitir en vivo.

La sección “Poesía en el rock” era otra de las formas que había encontrado *Expreso Imaginario* para decir lo que quería decir. Primero como sección en el suplemento Mordisco, y luego en el cuerpo de

87. “El aditivo nuestro de cada día”, en *Expreso Imaginario*, Ediciones de la Ventana, Buenos Aires, N°32, marzo de 1979, pp. 16 a 18

88. “¡Pero señora, póngale DDT!”, en *Expreso Imaginario*, Ediciones de la Ventana, Buenos Aires, N°30, enero de 1979, pp. 20 y 21

89. D’Amato, José Luis, “Veneno para 700 millones de años”, en *Expreso Imaginario*, Ediciones de la Ventana, Buenos Aires, N°20, marzo de 1978, p. 12

90. D’Amato, José Luis, “¿Qué pasa con el clima?”, en *Expreso Imaginario*, Ediciones de la Ventana, Buenos Aires, N°20, marzo de 1978, pp. 20 y 21

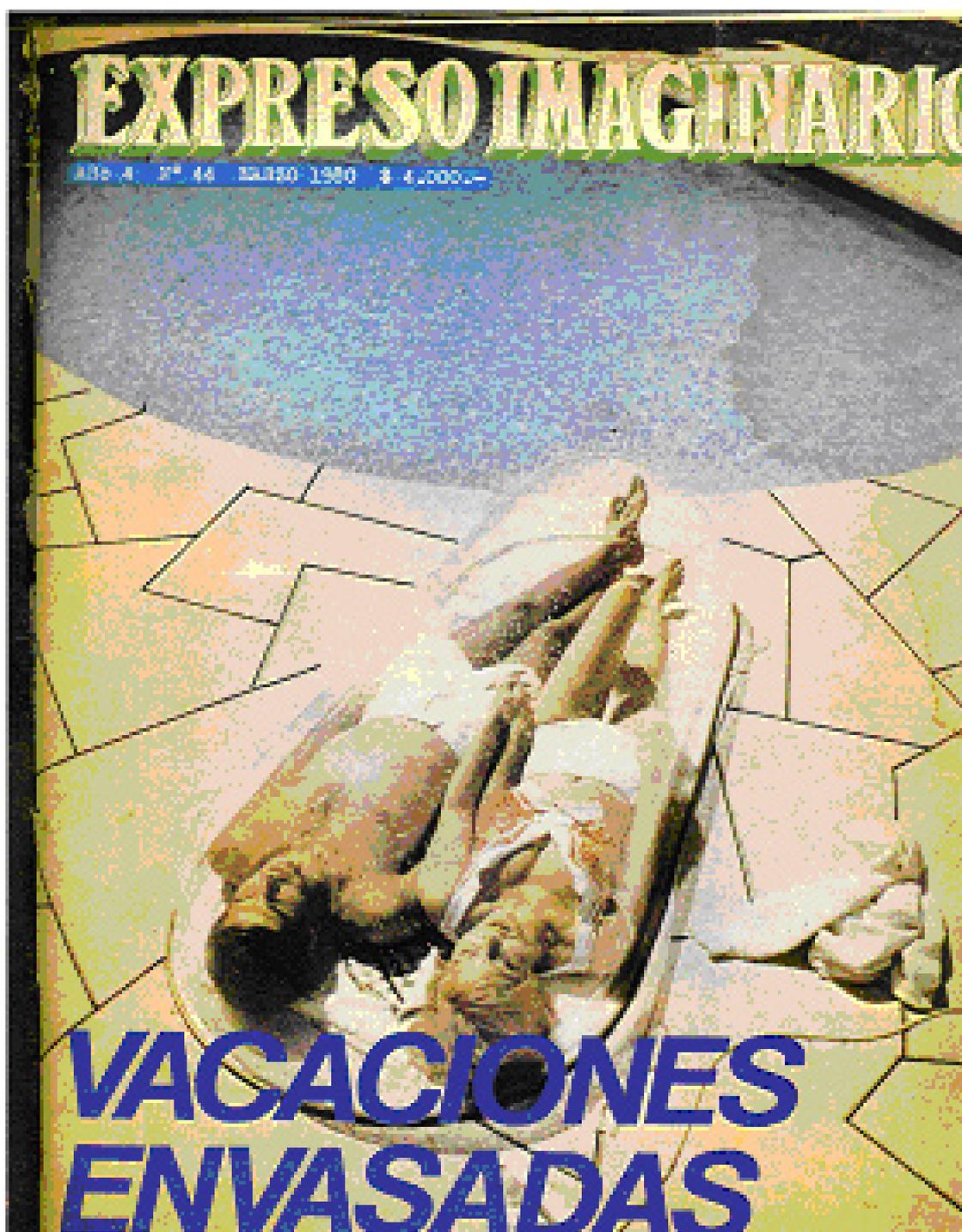
91. D’Amato, José Luis, “Jugando al papá y la mamá”, en *Expreso Imaginario*, Ediciones de la Ventana, Buenos Aires, N°24, julio de 1978, pp. 16 a 18

92. Lernoud, Pipo, “Las delicias del parto natural”, en *Expreso Imaginario*, Ediciones de la Ventana, Buenos Aires, N°49, agosto de 1980, pp. 26 a 31

la revista, a través de la traducción de letras de grupos ingleses y de poesía anglosajona, Rosso había encontrado una manera de hacer política, de hacer comunicación a través de la voz de la gente que admiraba.

Lo que subyace detrás de esta recopilación de notas, detrás de estos momentos en que se destaca el carácter contracultural de la revista, es que el *Expreso Imaginario* tenía una postura acerca de las cosas.

La revista no se limitaba a dar información sobre un tema. La ordenaba, la procesaba, opinaba al respecto, editorializaba en una época en la que tener una postura frente a las cosas era peligroso. El lector podía o no estar de acuerdo con esa postura, que era profundamente humanista, pero encontraba ideas detrás de la información pura. Los que escribían en *Expreso* tenían una postura frente a la vida, y estaban convencidos de ella, tenían cosas para decir y no tenían miedo de decirlas. Citando a Alfredo Rosso, *Expreso Imaginario* era tuerto en el país de los ciegos.



## 5. Análisis morfológico de la revista

A los fines de cumplir el objetivo propuesto para esta tesina, consideramos importante analizar la revista *Expreso Imaginario* no sólo en su contenido, sino también en su forma. La presentación de este tipo de características nos va a ayudar a imaginar la revista, a acercarla a quien lea este trabajo. Un análisis de la forma, luego de haber recorrido su historia y repasado sus contenidos más destacados, sobre relevancia considerando las dificultades que implica conseguir los ejemplares del *Expreso*, especialmente los primeros números, ya que no se encuentran archivados en la hemeroteca de ninguna biblioteca.

La revista *Expreso Imaginario* se editó mensualmente, en forma continuada, desde agosto de 1976 hasta enero de 1983, inclusive. En total, fueron publicados 78 números. En esos seis años y medio, la revista fue cambiando su forma física, así como sus secciones y suplementos.

En este apartado se examinará su tamaño, las características de sus tapas, sus suplementos, sus secciones y el espacio dedicado a la publicidad.

Un aspecto de la revista que no entra dentro de ninguno de los apartados que hemos propuesto pero no puede dejar de ser resaltado es la forma de redacción del *Expreso Imaginario*. A diferencia de muchas publicaciones con 30 años de antigüedad, hoy el *Expreso* se deja leer. Tratar de leer un diario de los años 70 es una empresa complicada, ya que la tipografía era muy pequeña, la separación entre las secciones tenía límites difusos y el estilo de redacción, a los parámetros de hoy, resulta arcaico. Esto no sucede al abrir *Expreso Imaginario*. Las notas, en su forma, son actuales y su lectura es ágil. Mantienen nuestra atención desde el principio, empiezan con anécdotas, hacen uso de la ironía, interpelan directamente al lector.

Todos estos parámetros, atribuibles a la influencia del "Nuevo Periodismo" que surgió en Estados Unidos a finales de los 60 de la mano de Tom Wolfe, y que a Latinoamérica llegó, principalmente a través de las crónicas periodísticas de Gabriel García Márquez, eran revolucionarios para la forma de escribir del momento. La revista *La Opinión*, dirigida por Jacobo Timerman, algunos años antes de que apareciera el *Expreso*, se había hecho cargo de este legado. Sin embargo, más allá de esta experiencia, apelar a recursos literarios para hacer periodismo era algo fuera de lo común.

### 5.1. Formato y tamaño

Los primeros 11 números tenían un tamaño muy grande y, al decir de los lectores, muy incómodo. Medía aproximadamente unos 36 cm. de largo por 26,5 cm. de ancho, un tamaño similar al que tiene el diario *Clarín* en la actualidad (38 cm. por 28 cm.). A partir del número 12, la revista se reduce considerablemente y pasa a tener un tamaño de 30,5 cm. por 22,5 cm. Este tamaño se mantiene hasta el número 19, cuando la revista vuelve a achicar su tamaño a 27,5 cm. por 21,5 cm (más o menos el tamaño de una hoja A4). Esta es la medida que conserva hasta el número final.

### 5.2. Las tapas

La portada de toda revista es lo primero que llega a los ojos del lector. La revista se vende a través de su tapa, despierta curiosidad o total indiferencia. La elección de una tapa no es una elección inocente.

En su primer número, *Expreso Imaginario* tenía en la tapa la ilustración del primer vagón de una locomotora, atravesando un bosque, bajo la mirada y el aliento de un monstruo verde. Era una ilustración realizada por Federico Azzari. Con frecuencia, especialmente en el primer período, las tapas de *Expreso Imaginario* no eran fotos sino ilustraciones. Muchas estaban hechas por el dibujante Horacio Fontova, también diagramador de la revista, pero también por diferentes colaboradores.

Las tapas ilustradas no solían tener correlatividad alguna con los temas tratados en el interior. Eran una forma de captar la atención del joven que pasaba por delante del kiosco de revistas buscando una revista con la que se sintiera identificado y representado. Y no cualquier joven podía sentirse atraído por las tapas del *Expreso*, ya que eran tapas que, en especial los primeros años, tenían un carácter críptico. Con esto nos referimos a que, a través de una ilustración sin sentido aparente, se decía lo que no se podía decir en voz alta. El que entendía el mensaje, compartía la cosmovisión de la revista y veía más allá de la tapa.

En el segundo número, por ejemplo, una ilustración de Fontova llevaba a la portada a un nene bobo jugando a meter el mundo, del tamaño de una bolita, en un casillero. Si la interpretamos en el contexto mundial de la época, en plena Guerra Fría, nos damos cuenta de que la ilustración tiene un mensaje, plantea una postura. No eran excentricidades ni elecciones inocentes.

Pero no solo las ilustraciones eran cifradas: en la tapa de abril del 77 aparecía la foto de un pescado muerto, sin relación con ninguna de las notas anunciadas, aunque sí relacionada con uno de los temas base de la revista: la ecología y el cuidado de los recursos naturales.

Uno de los personajes recurrentes en las tapas de *Expreso Imaginario* era, en forma de ilustración o de foto, un híbrido entre un mimo y un payaso, siempre sonriente, que era algo así como la imagen de la revista. Era similar también a la figura tradicional de la literatura italiana del Arlequín. Apareció, por ejemplo, en el número tres y en el número aniversario (julio de 1977), sin otro motivo más que las ganas de los realizadores de verlo en la tapa. También reaparece en el número 24 (julio de 1978), en el segundo aniversario de la revista.

A medida que el *Expreso Imaginario* fue evolucionando, las tapas comenzaron a ser, en cierta forma, más convencionales. En el último período, eran fotos de músicos o grupos, tanto nacionales como internacionales, las que aparecían en la portada: León Gieco (*EI*, N° 13, agosto de 1977; N° 62, septiembre de 1981), Charly García (*EI*, N° 10, mayo de 1977; N° 45, abril de 1980), Luis Alberto Spinetta (*EI*, N° 4, noviembre de 1976; N° 49, agosto de 1980), Frank Zappa (N° 46, mayo de 1980), Steely Dan (*EI*, N° 60, julio de 1981), entre muchísimos otros. La tapa no era exclusiva de figuras del rock: en el número 6, de enero de 1977, se la dedicaron a Astor Piazzola, y en el número 53, en diciembre de 1980, a Atahualpa Yupanqui.

En cuanto al logotipo, sólo en el número uno apareció el nombre *Expreso Imaginario* con una letra cursiva y ocupando el tercio medio de la parte superior de la página. A partir del número dos, el nombre ocupó todo el margen superior, en letra imprenta mayúscula. El logo original se mantuvo, debajo, en un tamaño reducido y desapareció de la tapa definitivamente en el número 12. El logo volvió a cambiar en el número 45. *Expreso Imaginario* siguió ocupando el margen superior completo, pero pasó a estar escrito en letra imprenta minúscula y con otro formato: la palabra *Expreso* más grande, y la palabra *Imaginario*, pequeña, ocupando el lugar por debajo de las letras e y x. Escribía Lernoud, su director en ese momento, la editorial de la revista explicando este cambio

*“habrán notado que la cara cambió, y que hemos adoptado un logotipo de más fácil lectura, para ayudar en la difícil tarea de hacerse ver y reconocer en los kioscos, que son como un colectivo a la hora de salida de las oficinas, donde todo el mundo lucha a los codazos por asomar la cabeza y respirar”.*<sup>93</sup>

### 5.3. Suplementos

A lo largo de todos sus números, *Expreso Imaginario* sólo tuvo un suplemento: *Mordisco*, *vocero mensual del rock*. No aparece en el primer número, sino en el segundo, y va varía de tamaño acompañando a la publicación original.

*Mordisco*, como se ha mencionado anteriormente, era el nombre de la revista dirigida por Jorge Pistocchi antes de idear el *Expreso Imaginario*. Haciéndole honor a la publicación original, *Mordisco* era puramente musical. Esto, obviamente, no quiere decir que en el *Expreso* no hubiera notas sobre música, sino que *Mordisco* era la voz especializada en el tema.

Este suplemento comenzó viniendo separado de la revista. A partir del número 19, se incorpora a *Expreso Imaginario*, pero como un anexo final. En abril de 1980, en el número 45, *Mordisco* deja de ser un suplemento y sus secciones y contenidos pasan a formar parte del cuerpo de la revista. Así lo explicaba Lernoud en la editorial,

*“evidencia de transformación es que la revista empieza con música, reconociendo claramente cuál es el mayor cauce de unidad entre los lectores y nosotros: la música popular nacional. Es que nos parece que llegó el momento de unir ese impresionante fenómeno creativo de la música actual con las búsquedas y encuentros que se dan paralelamente en otros campos de la experiencia humana. (...)*

*Leyendo el nuevo Expreso Imaginario verán que hemos modernizado los vagones y aceitado la maquinaria, pero que el nervio motor que nos arrastra sigue siendo el mismo: el amor a la vida”.*<sup>94</sup>

Con este editorial, la revista se hacía cargo de lo que se venía vislumbrando hacía unos cuantos números: *Mordisco* se estaba comiendo al *Expreso*. Desde el alejamiento de Pistocchi las notas sobre ecología, sabiduría alternativa, pueblos originarios, y demás temas que habían dado una identidad a *Expreso Imaginario*, habían ido desapareciendo paulatinamente. La primera pista de la importancia que estaba cobrando el suplemento, fue la tapa del número 23, en junio del 78: en la portada del *Expreso*, la cultura punk, pero el desarrollo, en *Mordisco*.

Las secciones que originalmente eran parte de *Mordisco*, pasaron a formar parte del *Expreso Imaginario*. “Rutas Argentinas”, dónde se encontraba información sobre grupos destacados nacionales, “Noticias del Exterior”, sobre artistas internacionales, “Noticias del Interior”, sobre grupos de las provincias argentinas, “Vagón de Coda”, la sección que enseñaba a hacer música, y “Poesía en el Rock”, que traducía letras en inglés, sobrevivieron al cambio y lo aprovecharon. Sus páginas aumentaron con el pase de *Mordisco* al *Expreso Imaginario*.

93. Lernoud, Pipo, Editorial, en *Expreso Imaginario*, Ediciones de la Ventana, Buenos Aires, N° 45, abril de 1980, p. 3

94. Lernoud, Pipo, Editorial, en *Expreso Imaginario*, Ediciones de la Ventana, Buenos Aires, N° 45, abril de 1980, p. 3

Si bien no pueden ser considerados como suplementos en sí, en casi todos sus números, *Expreso Imaginario* traía de regalo un afiche. A veces era una ilustración inédita, que solía ser de Horacio Fontova, pero también supo ser de artistas que colaboraban con la revista, como Renata Schussheim. Otras veces, el afiche era el póster de un grupo o solista.

#### 5.4. Secciones

Como ya se ha mencionado, las secciones en *Expreso Imaginario* eran fluctuantes. No sólo por el paso de los años: una sección que aparecía en un número podía desaparecer al siguiente y reaparecer tres ediciones después. Hecha esta salvedad, hay segmentos en la revista que se repetían y pueden considerarse secciones.

- “Expreso Imaginario”

La sección de apertura. Un salpicado de noticias, de formato breve (dos o tres párrafos cada una) sin conexión alguna entre una y otra. Esta sección se publicaba a dos páginas y se mantuvo hasta el número 18.

Así, por ejemplo, en la edición de agosto del 77 encontramos que Drácula fue nombrado símbolo de Rumania, que tres coches impulsados totalmente con alcohol concluyeron un recorrido de 8 mil kilómetros por Brasil y que el diario *La Nación* informa que en Berlín se le quitó la licencia de conducir a un señor por ser excesivamente gordo, entre otras notitas de color<sup>95</sup>.

- “Guía práctica para habitar el planeta tierra”

Esta sección, de la que era responsable Pipo Lernoud, es la que se advierte con mayor claridad heredera de la ideología hippie. Tal como lo anuncia su nombre, es una guía con consejos de corte ecologista y comunitario que pretende simplificar el modo de vida de los habitantes del planeta.

Aquí podemos encontrar desde recetas para preparar pan y yogurt caseros, que explican que “hacer pan es simple, económico y gratificante” y que “el yogurt casero es mucho más barato, sano y sabroso que el que se vende en los comercios”, hasta la explicación de cómo usar un telar<sup>96</sup>.

En otra de sus apariciones, la “Guía práctica...” comparte técnicas de relajación y la forma de fabricar un incinerador doméstico de basura, un filtro de agua casero y una cuna colgante con cuatro tablas de madera<sup>97</sup>.

La intención era volver a la vida simple, utilizando los recursos de la naturaleza para vivir sin dañar el medio ambiente. La “Guía práctica...” se publicó hasta la edición número 48 de la revista, si bien en forma intermitente.

- “La fotonovela de Jorge Pistocchi”

Hasta el momento, la fotonovela era sinónimo de tilinguería, de páginas rosas. Pistocchi deformó el género para adaptarlo a la revista.

Conservando el formato clásico de fotos y textos cortos, hizo fotonovelas hablando de la fecundación in vitro y de los problemas que causaba; o del suicidio de un adolescente que se tiraba por el balcón creyendo que su abuelo lo llamaba.

A pesar de que era una sección aplaudida por los lectores, las fotonovelas de Pistocchi no solían ser recurrentes en las páginas de *Expreso Imaginario*.

- “Cuentos”

Además de publicar notas sobre literatura y entrevistas a escritores, en *Expreso Imaginario* se publicaban cuentos. Podían ser de autores conocidos y consagrados, de los que se rescataban textos menos populares, como por ejemplo Italo Calvino u Horacio Quiroga; pero también escritos de lectores que habían impresionado gratamente a los miembros de la redacción. Bajo este concepto, en el número 23 del *Expreso* se publicó el cuento “Lo que vendrá”, de Fernando Dontico, un lector que hasta el momento había sido anónimo. Era una forma de solidaridad, algo característico de las manifestaciones contraculturales, un empujón de buena fe para un desconocido con talento, de acuerdo al criterio de los directores de la revista.

95. *Expreso Imaginario*, en *Expreso Imaginario*, Ediciones de la Ventana, Buenos Aires, N° 13, agosto de 1977, pp. 6 y 7

96. Lernoud Pipo, “Guía práctica para habitar el planeta tierra”, en *Expreso Imaginario*, Ediciones de la Ventana, Buenos Aires, N° 1, agosto de 1976, pp. 18 y 19

97. Lernoud Pipo, “Guía práctica para habitar el planeta tierra”, en *Expreso Imaginario*, Ediciones de la Ventana, Buenos Aires, N° 4, noviembre de 1976, pp. 16 y 17

- “Vida en las ciudades”

Esta sección se editaba esporádicamente, pero siempre bajo ese título se trataban temas referidos a la vida en las grandes urbes, sus dificultades y sus perjuicios.

De esta forma se tocaron temas como la superpoblación y el hacinamiento, contando en detalle un experimento que ponía animales a vivir en las mismas condiciones que la gente de la ciudad<sup>98</sup>, o el tema de la contaminación invisible, en referencia a que la polución y la contaminación sonora, aunque imperceptibles, existen y dañan la salud<sup>99</sup>.

- “Little Nemo en Slumberland”

Historieta creada en 1905 por el inventor de los dibujos animados, Windsor Mc Kay, que se publicó en la revista desde el primer número hasta la edición 32, de marzo de 1979. El protagonista de Little Nemo era un niño de apenas 5 años con problemas para dormir, al que se le aparecía Morfeo por las noches. Originalmente esta historieta había sido publicada a principios de siglo en el diario New York Herald.

En sus comienzos la historieta era a color y se encontraba al final del *Expreso Imaginario*. En sus últimas apariciones, estaba al inicio de la revista y era en blanco y negro.

- “Correo de lectores”

Aquí se publicaban las cartas enviadas por los fanáticos y detractores de la revista. Cada carta tenía una respuesta, aunque fueran apenas dos líneas. A pesar de que se la puede pensar como una sección convencional, para *Expreso Imaginario* era vital. Como ya mencionamos, muchos de los colaboradores de la revista fueron contactados porque sus cartas habían despertado un interés especial.

En la tradición de las contraculturas, la comunicación interpersonal es un punto básico, y esta era la única forma de contacto entre quienes hacían y quienes compraban el *Expreso Imaginario*. Por lo tanto estaba muy lejos de ser una sección subestimada.

Desde la redacción de la revista se tenía mucho respeto por los lectores, e incluso, cada tanto, con el material que mandaban se hacía una sección que se llamaba “Poesía Vital”, en la que se publicaban textos enviados por los seguidores del *Expreso*.

- “El rincón de los fenicios”

La versión de los clasificados del *Expreso Imaginario*. Podían encontrarse en estas páginas búsquedas y ofrecimientos comunes, pero también los avisos más disparatados. Estaban divididos, como todos los clasificados, por rubros: comunicándose, ferretería sonora, maníacos del vinilo, ¿qué te puedo enseñar?, puro grupo y, por último, de todo.

En general se buscaba gente para integrar grupos, discos difíciles de conseguir, profesores o alumnos de música e instrumentos. Pero en el apartado del número de octubre de 1978 podemos encontrar los siguientes pedidos:

“Te conocí en el recital de la Genética. Vivís en Belgrano y te llamás Betty. Escribí o visitame”

“Vendo casa blanca. 2 hab., living, baño, cocina, todo instalado”.<sup>100</sup>

- “Viajes”

A través de relatos coloridos y llenos de anécdotas, generalmente pero no exclusivamente a cargo de Pipo Lernoud, las páginas de *Expreso Imaginario* invitaban a conocer lugares nuevos. Por supuesto que no eran viajes a lugares convencionales. Siempre se trataba de acercar al público a lugares desconocidos, o al costado desconocido de un lugar familiar.

Se publicaron notas sobre travesías en el Aconcagua, expediciones en la Isla de Pascua y hasta un viaje largo a través de Latinoamérica.

Y, lógicamente, también había secciones específicas sobre música. Así, en las páginas del *Expreso Imaginario* se encontraba un lugar para la crítica de discos, la crónica de recitales y entrevistas aunque, mientras estuvieron separadas, el desarrollo profundo de estos temas podía encontrarse en el suplemento *Mordisco*. Cuando las revistas se unieron, las secciones conservaron el nombre que tenían cuando aparecían en *Mordisco*:

98. D'Amato José Luis, “Vida en las ciudades: la superpoblación”, en *Expreso Imaginario*, Ediciones de la Ventana, Buenos Aires, N° 26, septiembre de 1978, pp. 16 y 17

99. D'Amato José Luis, “Vida en las ciudades: la contaminación invisible”, en *Expreso Imaginario*, Ediciones de la Ventana, Buenos Aires, N° 28, noviembre de 1978, pp. 10 y 11

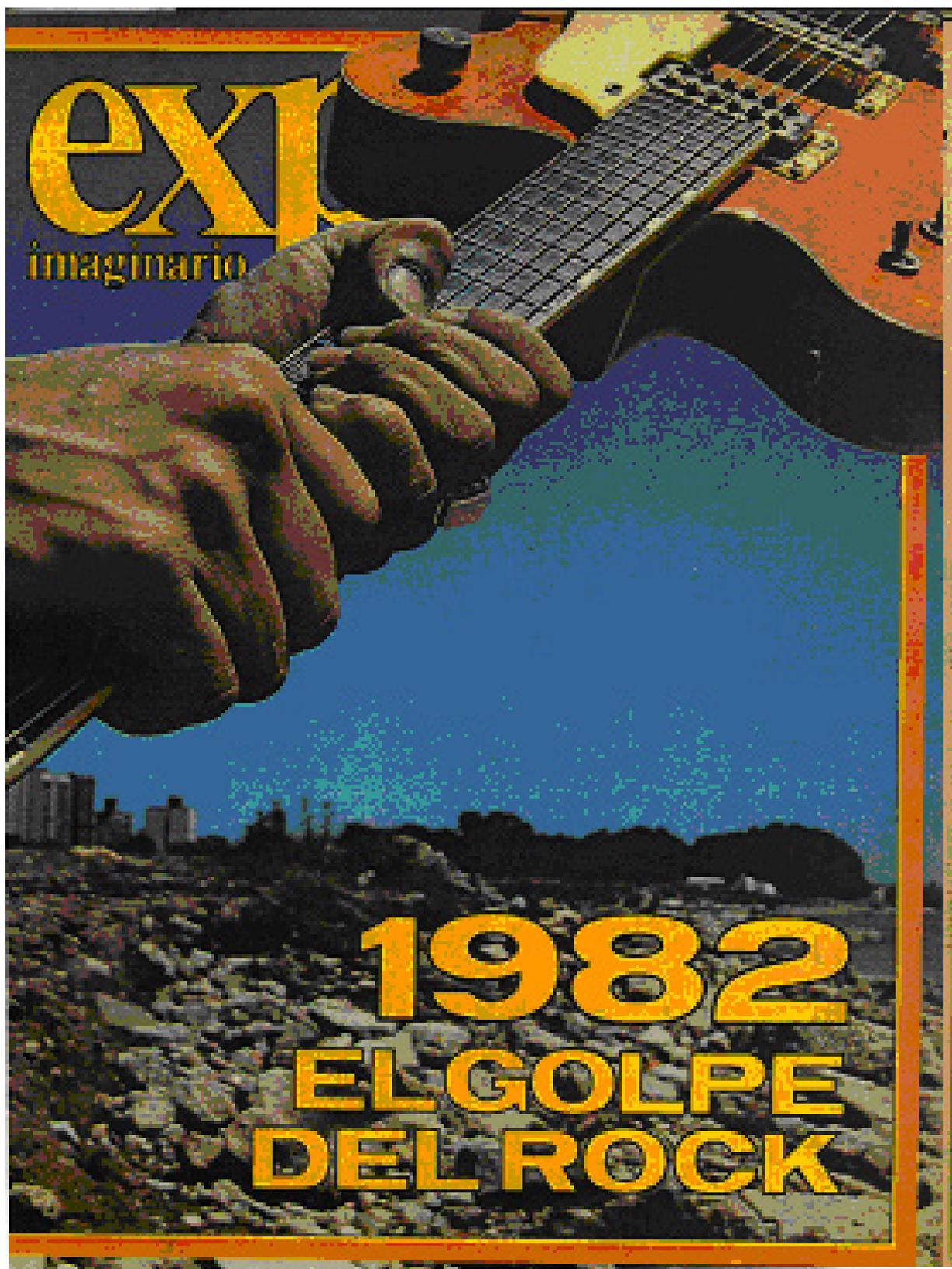
100. “El rincón de los fenicios”, en *Expreso Imaginario*, Ediciones de la Ventana, Buenos Aires, N° 27, octubre de 1978, p. 26

- “Rutas Argentinas”  
Acercaba noticias de la actualidad de los músicos argentinos más importantes del momento. Las fechas próximas de giras y recitales, las noticias sobre sus nuevos discos y otras novedades.
- “Noticias del interior”  
Este espacio estaba reservado para los músicos del interior y su difusión, ya que para ellos no era tan fácil llegar a ser conocidos en Buenos Aires. Desde estas páginas se les daba un empujón a los grupos que la revista consideraba mejores. Así los lectores de la Capital llegaban a conocer a grupos de Rosario, Córdoba o Mendoza, pero también los lectores de esas ciudades, entre otras, se enteraban de qué estaban haciendo los grupos locales.
- “Noticias del Exterior”  
En esta sección se presentaban las noticias de los artistas y grupos extranjeros más conocidos, con el mismo criterio que en las dos secciones anteriores: sus nuevos lanzamientos discográficos, los singles, las giras, las reuniones o disoluciones de grupos, etc.
- “Recitales”  
Clásicas crónicas sobre espectáculos nacionales, pero también internacionales.
- “Discos”  
Crítica musical sobre los nuevos discos que salían al mercado, tanto de artistas argentinos como de otras partes del mundo. Un aspecto para destacar de esta sección, es que no tiene ningún método de puntaje para los discos (ni número, ni estrellas, nada). La opinión del crítico está reflejada en su artículo, de entre 50 y 70 líneas, dependiendo de la importancia del álbum.

#### **5.6. Espacio para la publicidad**

El espacio destinado a la publicidad en los primeros números es prácticamente insignificante. Pero a medida que la revista va avanzando, el espacio publicitario también. En su última etapa, *Expreso* promedia unas 15 páginas de publicidad, sobre 68, contando la contratapa.

El grueso de los avisos siempre estuvo relacionado con la música: disquerías, lanzamientos de discos, promoción de recitales, casas de instrumentos, programas de radio y sistemas de audio de última generación, como el cassette. La diferencia es que, al principio, este tipo de publicidades eran las únicas que se publicaban –o las únicas interesadas en aparecer-, mientras que en los últimos años comienzan a aparecer marcas de jeans, como Levi’s, o avisos de motocicletas, como Honda, que evidentemente veían en el público de la revista un posible consumidor.



## 6. Conclusión

A lo largo de esta tesina hemos intentado cumplir el objetivo que nos habíamos propuesto, que es analizar la revista *Expreso Imaginario*, en todas sus dimensiones. Para hacerlo, hemos recorrido conceptos teóricos considerados indispensables para leer sus páginas, repasado el contexto histórico de la publicación y presentado la revista, tanto conceptual como morfológicamente.

Retomando el punto 2 de este trabajo (el marco teórico) podemos concluir que *Expreso Imaginario* fue una revista hecha por y para jóvenes. Consideramos juventud como un momento bisagra en la vida de todo ser humano, en el se prepara para transitar un mundo nuevo, el mundo de los adultos. Hemos visto que, si bien la juventud no es un período que puede ser definido cronológicamente en forma taxativa, necesita ciertos parámetros etarios: no se puede ser joven sin serlo. Pretender parecer joven o actuar como tal es una cosa completamente diferente. También hemos visto que la categorización de juventud no puede analizarse aisladamente de la pertenencia social del individuo, ya que los jóvenes de sectores medios y altos tienen, generalmente, oportunidad de estudiar, y por lo tanto postergar su ingreso a las responsabilidades de la vida adulta.

Hemos aplicado el concepto juventud también al rock, trama subyacente y unificadora de todos los temas que trató la revista. La música era el elemento a través del cual se articulaban el resto de los contenidos. Si bien en los primeros números el espacio destinado al rock no se diferenciaba sustancialmente del espacio destinado a la ecología, al conocimiento de las culturas indígenas o a la poesía, entre otros temas, con el correr de los años, y del crecimiento del rock como fenómeno, la revista mutó a una revista musical. Pero es por el contenido que la revista presentaba antes de esta transformación que marcamos, que hemos sostenido a lo largo de esta tesina que *Expreso Imaginario* fue una publicación contracultural.

Hemos definido contracultura como movimientos que discuten aspectos de la cultura dominante considerados opresivos, en forma no autoritaria. Las contraculturas conceden la primacía a las expresiones de individualidad, que no debe ser confundida con individualismo, ya que de lo que se trata es de resaltar las características únicas de los sujetos para lograr una comunicación profunda y un conocimiento agudo de uno mismo y del resto. Las contraculturas sólo exigen un compromiso intenso con los ideales propuestos, creer que el cambio es posible y actuar en consecuencia.

A pesar de esto, debemos reconocer que las contraculturas necesitan la cultura dominante como objeto al que oponerse. Para que pueda haber contracultura, es condición *sine qua non* que haya cultura para manifestarse en contra.

Podemos ver en las características de lo que es la contracultura, características de lo que fue el *Expreso*. Desde la revista se proponía, a través de notas que acercaban filosofías de vida y cosmovisiones alternativas, un cambio individual, que luego repercutiera en el resto de la sociedad. Hemos tratado de ilustrar esto a través del relato de algunas de las notas que, a nuestro juicio, tenían características contraculturales más marcadas. Mostrando la forma de vivir de comunidades indígenas, por ejemplo, se dejaba entrever que el frenesí por el consumo no era la única posibilidad y que la vuelta a una vida más simple era posible. A través de las notas sobre ecología, se trataba de concienciar a los lectores sobre la importancia de cuidar el planeta y sus recursos. La nota sobre la película "Fiebre de Sábado por la Noche", éxito de taquilla, cuestionaba la robotización de la juventud, que se desconectaba de la realidad social a través de la música disco. El silencio que cubrió el campeonato mundial de fútbol que tuvo a Argentina como sede en 1978, fue la forma de manifestar "con esto no estamos de acuerdo".

Podemos considerar estos artículos acertados o no, visionarios o utópicos, pero lo que no podemos negar es que tenían una postura frente a las cosas, postura que mantuvieron en forma constante a pesar de los cambios de director, y que atravesó todos los temas. El *Expreso*, y sus integrantes, tenían algo que decir con respecto al mundo. Y lo decían siempre que tenían la oportunidad.

Esto de expresarse libremente a través de un medio de comunicación, a lo que hoy estamos acostumbrados, hay que ponerlo en el contexto de la época, que ciertamente fue difícil. La revista salió a la calle entre agosto de 1976 y enero de 1983, atravesó los años más duros del autodenominado "Proceso de Reorganización Nacional", última dictadura militar en la Argentina y la más sangrienta de todas. La Junta Militar a cargo del gobierno, persiguió la cultura particularmente, ya que las manifestaciones culturales, especialmente aquellas que llevaban impreso un signo joven, eran vistas con recelo por las autoridades, que veían allí una semilla de subversión.

Sin embargo, *Expreso Imaginario* no sufrió ningún tipo de persecución ni censura, nunca. Sus miembros fueron presos durante la dictadura, pero nunca en relación con la revista. Los militares no pudieron ver más allá de los títulos y subestimaron el poder del *Expreso*. Al no difundir manifiestos políticos ni estar alineada con un partido político determinado, los censores de la dictadura no veían peligro alguno, y consideraron a la revista una excentricidad de un grupo de hippies. El poder que tuvo la revista de ayudar

a sus lectores a sobrevivir esos años sin dejar de creer que un cambio era posible, que una vida distinta sin sometimientos de ningún tipo era posible, no fue percibido.

Otra característica fundamental de la contracultura, que es una característica del *Expreso* también, es la importancia que se le otorga a la comunicación y el contacto interpersonal, profundo y compartido entre los miembros de una comunidad. El primer signo de la importancia de este punto es que la revista surgió de ese compartir experiencias e ideales ya que sus miembros fundacionales, Jorge Pistocchi y Pipo Lernoud, desarrollaron una profunda conexión intelectual apenas se conocieron. En la revista la comunicación íntima entre los miembros de la redacción y con los lectores era vital. Desde el correo que llegaba a la revista se abrían debates sobre la forma de ver el mundo y de vivir, haciendo uso de ese forum público para compartir pensamientos e ideas con gente que podía coincidir con ellas. También dentro de la redacción, compartir las experiencias personales vividas era trascendente: al convivir dos generaciones diferentes era una forma de aprender una de la otra.

En la introducción de esta tesina, habíamos planteado que, en múltiples ocasiones, los movimientos de contracultura son absorbidos por la cultura dominante y pasan a convertirse en modas. Si la sociedad ve cierta peligrosidad en un movimiento contracultural, primero trata de disolverlo a través de la persecución, el cuestionamiento y hasta el exilio, como hemos planteado en el punto 2.3, basándonos en el aporte de Ken Goffman. Si esto no prospera, entonces ya lo dice el dicho "si no puedes vencerlos, únete a ellos": desde la sociedad se trata de inocular el movimiento apropiándose de sus frases, slogans y características más sobresalientes, pero deformándolas ligeramente para adaptarlas al funcionamiento y al pensamiento dominante. Entonces, lo que pretende confrontar el sistema, tanto político como social, termina formando parte de él y se convierte en un producto de cultura comercial. La pregunta, que retomamos desde la introducción, es ¿es este el caso del *Expreso Imaginario*? ¿La revista fue co-optada, como definió Marcuse?

La transformación de la revista no se dio en forma independiente y aislada de lo que sucedía en el resto de la sociedad. A comienzos de la década del 80, el Proceso estaba debilitado, los mecanismos represivos habían casi desaparecido y la gente comenzaba a perder el miedo, ya no era tan necesario hablar en códigos y la oposición al régimen autoritario de gobierno se hacía extensiva, especialmente después de la derrota en la guerra con Inglaterra por la soberanía de las Islas Malvinas.

*Expreso Imaginario* perdió su fuerza contracultural, pero la perdió al mismo tiempo que la perdía el rock, subtrama unificadora entre los temas y los miembros del *Expreso*. A comienzos de la década del 80, el rock y los recitales, dejaban de ser una actividad para audaces y se convertían en un entretenimiento masivo. La música poco a poco se iba conformando en un negocio, cada vez más redituable. El rock entraba en el mundo de los adultos, crecía, dejaba de ser joven: ahora era hasta económicamente independiente. En su crecimiento, arrastró consigo al *Expreso*, que a lo largo de los años había ido dejando de lado las utopías de los comienzos, la resistencia, vivir al margen de la sociedad organizada, los conceptos del autoabastecimiento y reencontrarse con la naturaleza, tan ligados a la ideología hippie.

Uno de los motivos por los que *Expreso Imaginario* había ido perdiendo su fuerza contracultural fue el alejamiento de sus figuras insignia, sus creadores: Jorge Pistocchi, primero, y luego Pipo Lernoud. Si ellos, que habían llevado esos temas a las páginas de la revista, que los habían defendido y tratado comprometidamente, ya no se encontraban más involucrados dentro del proyecto, dejaba de tener sentido mantener la temática ecológica, indigenista y alternativa. A esto se le sumó que el nuevo director, Roberto Pettinato, quince años más joven que Pistocchi y que Lernoud, consideraba que las generaciones habían cambiado, que los intereses de los nuevos jóvenes habían cambiado y que había que renovarse dejando el costado hippie de lado.

Lo que estamos planteando es que el proceso de co-optación de la revista por parte de la cultura dominante no fue un proceso directo. La co-optación se dio indirectamente, ya que lo que fue absorbido e inculcado fue el rock, y como tema principal de la revista, esto obviamente repercutió en la publicación que aquí analizamos.

Concluyendo, efectivamente en sus últimos años la revista se transformó en una publicación comercial. Fue quizás esa transformación, el alejamiento de quienes estaban comprometidos y que tenían una visión amplia de hacia dónde querían llevar la revista lo que hizo que dejara de publicarse.

La realidad es que, los números que quedaron en el recuerdo de los lectores, las tapas que dejaron una huella, que hoy son imposibles de conseguir y sus coleccionistas llegan a pagar más de 200 dólares por un *Expreso Imaginario* original completo, son los de los primeros años. Los números de las utopías, los números contraculturales.



## 7. Anexos

### 7.1. Entrevista a Alfredo Rosso

- ¿Cómo surgió la idea de hacer esta revista?

- Yo era lector de *Mordisco*, que un poco era el antecedente. *Mordisco* era una revista de música en el año 74, que era el director Jorge Pistocchi. Y yo era lector, me gustaba el rock y era lector; y veía que, a diferencia de revista *Pelo*, *Mordisco* tenía otra relación con los lectores, una relación que te incluía, más cálida, con más onda, no creían que se las sabían todas... En fin, cuando yo empecé a desarrollar mis ganas de escribir sobre música y sobre lo que sea, se me ocurrió que podía ser una buena idea ofrecerme a una revista de rock. Aprovechando un viaje que conseguí que me paguen mis viejos a Inglaterra, a Londres, me fui a ofrecer de corresponsal. Cuando volví, a pesar de que no me publicaron nada de lo que mandé, me contactaron y Jorge me invitó a formar parte del staff como traductor de inglés y como redactor. Pero *Mordisco* tenía los días contados, porque la economía era bastante precaria, y Jorge me dijo "mirá, la revista va a cerrar, pero tengo un proyecto más ambicioso, una revista que no sólo hable de música sino que hable de ecología, de teatro y de cine, de literatura, que tenga historietas locas". Y ahí se generó el germen del *Expreso*, estoy hablando de principios de 1975. Yo estaba bajo bandera, estaba haciendo la colimba ya.

El problema era, obviamente que no había plata. Era más difícil hacer una revista que ahora, los medios gráficos eran más complicados, imprimir era más complicado... Ahora no es fácil, pero en esa época era más difícil todavía. Entonces, pasó un tiempo, mientras tanto la idea se iba puliendo. Jorge, que siempre tuvo una gran habilidad para convocar gente atrás de una mística, atrás de una idea, se contactó con Pipo (Lernoud). Cuando yo lo conocí para mí era wow, ¡el autor de "Ayer Nomás"! toda una cosa conocerlo; también lo conocí al negro (Horacio) Fontova. En la conscripción lo conocí a Claudio Kleiman, y lo incorporé al proyecto, y también a un compañero de la escuela, del Pellegrini que era Fernando Basabru, lamentablemente fallecido hace unos años.

Así el proyecto fue tomando forma y en el 76, cuando ya estábamos saliendo de la colimba, cuando ya había sido el golpe... en realidad poco antes de eso, a fines del 75 debe haber sido, Pistocchi nos dijo que había conseguido una persona que estaba interesada en el proyecto, un abogado que quería poner plata porque su vida era un poco aburrida y burguesa y le gustaba la excitación del rock & roll, que se llamaba Alberto Ohanian. Y ahí empezó todo. El 6 de agosto del 76 salió el primer número, el número que tiene la máquina, un tren. Esa tapa existía desde mucho antes, incluso había secciones que no se incluyeron en ese primer número, pero que podrían haber sido del *Expreso*, como por ejemplo la historieta de Caloi, "Clemente". En ese momento era "Clemente y Bartolo", y siempre dice Caloi que el personaje de Clemente se lo comió al otro. Bartolo manejaba un tranvía, y Clemente era ese bicho que estaba al lado de él, como si fuera una mascota. Y así empezó la historieta en *Clarín* también, pero nosotros íbamos a tener una historieta de muchos cuadritos, no de tres como en *Clarín* sino toda una historieta desarrollada a lo largo de una hoja... andá a saber por qué no salió. Pero sirve para que te des una idea de cuánta gente estaba con la idea del *Expreso*.

Y bueno, eso fue el comienzo. 6 de agosto del 76, el aniversario de la bomba atómica de Hiroshima, salió el primer *Expreso*. Este año sería el aniversario 31, ¿no? Era una época horrible, pero bueno, salió el primer número y anduvo bien, anduvo bastante bien. La impresión todavía era bastante precaria, la diagramación bastante pobre... En el segundo número, cuando en una gran decisión editorial se decide separar *Mordisco*, que sea un suplemento del *Expreso*. Además Fontova y Pelusa Confalonieri, que era el otro diagramador, se sueltan como diagramadores, eligen una tipografía más loca, se incorporan los dibujos del propio Fontova. Es ese que tiene al nene tonto tirando el mundo adentro de unos casilleros.

Me acuerdo que para el segundo y el tercer número hubo afichaje, de los tres primeros números hubo afichaje en las calles de Buenos Aires, así que el *Expreso* salió con cierta fuerza, no fue una cosa subterránea ni nada que se le parezca, salió con fuerza.

Era un momento, te digo, espantoso.

- El *Expreso* salió en una época muy particular, 76-83; es justo la época del Proceso y de la apertura democrática, ¿como lo vivían ustedes en la redacción? ¿Había problemas para escribir las notas que querían escribir, censura?

- No hubo censura de afuera pero porque a los militares se les escapó el poder del rock en el sentido ideológico. Lo que perseguían eran los pelos largos y la posible asociación de los jóvenes con ideas antigubernamentales de corte político. Pero siempre el rock se les escapó por el lado de lo ideológico, por suerte. Nunca pudieron arar demasiado fino. Por supuesto que se sabía que había cosas de las cuales

no se podía hablar, o que había que hablar de una manera metalingüística, más allá de las palabras, o eufemística. No se podían hacer notas sobre política, pero se hacían notas sobre comunidades, sobre formas de vivir diferentes, se publicaban letras de rock de grupos anglosajones bastante corrosivos, como los Kinks, o artistas como Frank Zappa, chicas que habían cambiado la cara de la concepción de la mujer en el rock, como Joni Mitchell; entonces de alguna manera estábamos haciendo que la gente razone por asociación que el mundo no terminaba en las fronteras de la Argentina. Porque una de las cosas terribles del proceso, más allá de los asesinatos y de las torturas y de todo lo que es obvio, era la censura de todo tipo que había a las manifestaciones artísticas y culturales. Con el *Expreso* pasó que la consideraron una revista inocente, no vieron el poder de comunicación que tuvo, y el poder de crear una especie de mística que apuntaba a la vida. Dijeron, a ver, son comunistas, no, ¿qué son estos tipos?, nada entonces bah...

- *Claro, porque no había un manifiesto político detrás de la revista*

- Exacto. La revista era humanista, que de alguna manera para mí siempre fue la oposición más férrea contra todo totalitarismo, porque vos apuntas a cambiar la cabeza y cambiar el corazón de la gente, no simplemente una idea económica o una idea política.

Y bueno, la revista fue evolucionando, y para mí llega a un pico de excelencia en los siguientes 12 o 15 meses, todavía con Pistocchi al comando. Creo que esos dos primeros años la revista está en su momento más fuerte, más corrosivo incluso.

- *¿Cuál era la tirada te acordás?*

- 15 mil ejemplares más o menos. Una tirada bastante interesante para la época.

- *¿Cómo era el público que la compraba en los kioscos?*

- Eran predominantemente jóvenes, pero alguna vez atrajimos algún personaje... Me acuerdo siempre de un profesor que conocí mientras trabajaba en una grabadora de discos, lo vi leyendo el *Expreso* mientras estaba comiendo y no daba con el perfil, y no me pude resistir y le pregunté "¿usted por qué compra esta revista? Yo trabajo en ella, no le pregunto por preguntar" y me dijo que le había interesado la nota que había a Einstein. Otros la comprarían porque vieron una nota de Xul Solar, el plástico, pintor, escritor, que fue amigo de Borges, y que en realidad se llama Solari, como el Indio... Había mucha gente que la compraba así por accidente. Había amantes de las historietas que la compraban para leer a Little Nemo, que era otro de los alicientes de la revista, y a lo mejor quedaban enganchados. Por ahí después el número siguiente se lo regalaban al hijo, o le decían al pibe mirá esta revista vale la pena. Pero el público, fundamentalmente, yo diría que empezaba entre los 18, 19 o 20 años y seguía hasta los 35, una cosa así.

Nosotros también teníamos dos grupos de edades en el *Expreso*, porque Jorge cuando empezó el *Expreso* tenía 36 años, Pipo tenía 30, Fontova ya tenía 30 también, y yo tenía 20 o 21 igual que Basabru, igual que Kleiman. Éramos como hermanos mayores y hermanos menores, entonces el espectro social, cultural, ideológico de nosotros era variado. Teníamos muchas cosas en común, pero al mismo tiempo también teníamos diferencias que eran esos 8 o 9 años que nos separaban generacionalmente. Entonces eso era muy rico.

Y otra de las cosas interesantes era que, poco a poco, se fue incorporando más gente que había sido lector. Por ejemplo Sandra Russo, actual periodista de *Página 12*; Gloria Guerrero, actual colaboradora de Pergolini, que durante muchos años tuvo una sección en *Humor* muy importante "Las páginas de Gloria", y después fue secretaria de redacción de la revista *Rolling Stone*, sus primeras armas periodísticas las hizo con *Expreso*, donde trabajó 6 meses.

- *¿Cómo era el proceso, se acercaban a la revista y pedían colaborar?*

- En el caso de Gloria ella era amiga mía, pero en el caso de Sandra Russo sí. Escribió una carta, gustó mucho y le dijimos que se diera una vuelta. Pettinato también. A Petti lo conocíamos un poco de antes, del Parque Centenario, donde había encuentros literarios, intercambiábamos discos, y él iba con el saxo a tocar, en el 76 más o menos. Tenía una revista que se llamaba *La Ballena*, una revista subterránea, y ya nos habíamos medio hecho amigos. Pero él seguía el proceso del *Expreso* desde afuera, y un día escribió una carta disfrazado de mujer, y entonces la llamamos, y apareció Pettinato. Y ahí se quedó. Primero tuvo una sección técnica, que se llamaba "El vagón de Coda", que era una sección sobre instrumentistas y músicos, después empezó a hacer un poco de todo, y desde el 81 dirigió la revista hasta el final, cuando se habían ido ya los directores emblemáticos: primero Pistocchi y después Pipo.

- *El período en el que la revista está dirigida por Pettinato coincide con el momento en que la revista pasa a ser más musical, y va dejando de lado los temas que tocaba en esos primeros números.*

- Sí. En realidad cambia la proporción, porque al final teníamos un tipo muy interesante que se llamaba Carlos Insúa, que era amigo de Petti, que era un bocho, y trajo muchos temas no musicales. Yo también aportaba algunos temas no musicales, por ejemplo esas notas "Bienvenidos a la máquina delicada", que son de un periodista llamado Mick Farren, y yo las traduje, las adapté, y que hablaban del mundo del futuro, de Internet, cosas que eran surrealistas en aquel momento. Hablábamos de la televisión ida y vuelta, que de alguna manera no se hizo con la tele pero si se hace con Internet, que es lo mismo.

Notas de divulgación siguieron habiendo, pero la verdad es que cayó un poco el nivel de redacción, porque quedábamos muy pocos. Quedábamos Kleiman y yo, y Claudio había estado afuera un largo tiempo así que había perdido el contacto con la revista. Y había muchos colaboradores que se lo tomaban como un labarito, no había ese fervor y esa onda del principio. Excepto en Pettinato, que siempre le puso mucha fuerza a todo lo que hizo, como ahora en *La Mano*. Mucha gente cree que es una figura decorativa, está muy lejos de la realidad, Petti le mete mucha polenta a *La Mano*, lo que pasa es que es un hombre muy ocupado ahora. En aquel momento dividía su atención entre la revista y los comienzos de su carrera con Sumo, que sí que no, que me meto que no me meto. Pero estaba muy metido en la idea de la revista, y además se había dado cuenta del cambio generacional que se había dado en la Argentina en los 80. Porque acá cambió todo en los 80. Entró Soda, Virus, Sumo, los Redondos empezaron a pegar fuerte, Violadores, Ratonés Paranoicos, o sea toda una nueva generación de grupos y una nueva manera de ver la vida. Había una generación que no tenía las utopías de los hermanos mayores. Además acá ya de utopías, después de la masacre, estábamos secos después de eso y de Malvinas... Era una generación que quería todo ya. Mucha cocaína también, era una generación más hedonista: la coca es una droga hedonista, no es una droga ni participativa ni comunitaria, es una droga egoísta. Y por otro lado estaban los que empezaban con el culto de cuerpo, lo dietético, el gimnasio... y a veces todo junto, todo eso y la coca también. Y había como una visión mucho más carrerista de la vida incluso, no en vano mucha de esa gente hoy son altos ejecutivos de mediana edad, son los que nos leían en el '82 u '83, cuando eran adolescentes.

Petti vio eso y empezó a dirigirse a esa generación, peló un lenguaje nuevo, más directo, menos hippie. La revista era de calidad, lo que sí pasaba era que progresivamente se fue deteriorando un poco el lenguaje interno de la revista. Había poca plata para la redacción y se empezaron a traducir muchas notas, había dos o tres notas valiosas, pero no era todo valioso. Había muchas notas que eran olvidables, y eso se empezó a notar.

Y a fines del 82 no nos dimos cuenta cuánto íbamos a echar de menos la revista en los años siguientes. Entonces la dejamos, de alguna manera, morir. Yo laburaba ya en radio Rivadavia, en la FM, tenía el día muy ocupado, estudiaba en el profesorado de inglés, y la revista empezó a convertirse en una cosa más automática. Cuando Ohanian dijo, de repente, la cierro y la vendo, no nos dimos cuenta, dijimos "bueno, vendela". Después empezamos a darnos cuenta de que la revista podría haber seguido, podía haberse reformulado y haber durado por lo menos unos cuantos años más. Yo digo que cinco años más podría haber durado.

- *¿Por eso dejó de salir? ¿Fue decisión de Ohanian?*

- Ohanian entraba a la redacción y veía que por ahí estaba la secretaria. Pettinato estaba todavía tocando con Sumo y yo andaba... yo nunca salvo seis o siete meses en esos ocho años casi, nunca fui de planta, no trabajaba adentro. Yo llevaba mis notas, estaba en todas las reuniones, tenía opinión pero adentro la revista estuve solamente un período en el año 79, como secretario de redacción. Entonces yo no tenía por que estar adentro.

Y el tipo dijo, "¿para qué sigo manteniendo esto?". Digamos que él tenía sus utilidades en otro lado, porque él había comenzado a ser manager de artistas y utilizaba la revista como vocero, como promoción. No era que se hiciesen notas con buena onda para sus músicos, no era en ese sentido una cosa vendida, sino que tenía las páginas como trampolín. Pero Alberto decidió que ya era suficiente y la vendió, paradójicamente, a *Pelo*, se la vendió a Ripoll. Incluso hubo un *Expreso* de Ripoll, que duró 5 o 6 números, en el año 83 u 84, que ahora son números muy raros, porque no se ven. No era mala, pero no tenía la mística. Ninguno de los que integrábamos el *Expreso* quiso trabajar. A todos nos llamaron, pero ninguno quiso trabajar si no estaba Jorge o Pipo. Eso te demuestra que a pesar de las diferencias que podíamos haber tenido, había espíritu de cuerpo, y si en la revista no estaban los dos directores principales...no. Eran un poco nuestros gurúes.

- *Expreso Imaginario suele ser descripta como una experiencia contracultural, por lo menos en los primeros años. Revisando los números, me pareció encontrar notas particulares que marcan aun más ese carácter. Por ejemplo el silencio total sobre el Mundial de Fútbol del 78, que sin decir nada dijo un montón de cosas. ¿Eso fue una decisión?*

- Sí, eso fue una decisión manifiesta de Jorge Pistocchi. Es más, la única vez que comentamos algo sobre el Mundial fue cuando vino Rod Stewart a ver a Escocia, y lo seguimos e hicimos una nota con eso, y Jorge estaba muy enojado. Porque habíamos escrito que Rod Stewart había dicho que no veía por qué se hablaba tan mal de la Argentina, si todo le había parecido bárbaro. Y Jorge nos dijo "ustedes están locos, ¿cómo van a publicar esta nota?". Y salió publicada, no la pudieron parar, pero Jorge quería parar el número, estaba enardecido. Nosotros, los que hicimos la nota, éramos muy jóvenes y no veíamos todavía la profundidad de lo que estaba pasando. Algunos sabían un poco más que otros...

Jorge además siempre tuvo una férrea visión sobre qué notas podían impedirse como colaboracionistas, entre comillas. Él era un poco estricto en ese sentido, algunas ambigüedades a mí se me escapaban, pero Jorge era rígido en ese aspecto. Lo cual en aquel momento tenía razón de ser, porque si podías dar tu punto de vista a través de un silencio, que gran arma ¿no?

- *Fue un silencio muy fuerte porque todo era pura euforia, era de lo único que se hablaba... y que en la revista no se escriba una sola línea era llamativo, y muy contracultural, sin hacer nada*

- Absolutamente. Sin hacer nada. Es algo que un par de personas nos han señalado y es muy cierto. Yo no puedo decir que haya sido un partícipe muy activo en ese silencio. Yo veía los partidos, gritaba los goles, pero cuando lo pienso, me pareció un logro, en el cual yo no participé pero estoy de acuerdo con que se haya hecho.

- *Fue paradigmático también el tema aborigen en la revista, en especial en el momento en el que se estaba festejando el aniversario de los 100 años de la Campaña del desierto.*

- Con respecto al tema de los aborígenes, los que fogonearon mucho ese tema fueron Fontova, Pipo Lernoud, Uberto Sacramoso, que han sido coherentes toda la vida con esa postura. También Lucas Chiappe, que se fue a vivir al Bolsón en aquella época. Pipo es un adalid de la comida orgánica y de la ecología, y también del indigenismo. Pipo fue el que impulsó la onda latinoamericanista del *Expreso*, el primero que nos incitó a hacer notas a músicos brasileños como Caetano Veloso o Gismonti, que a su vez defendía a los indios del Matogrosso. O sea que eso era una cuestión completamente manifiesta, la idea del indigenismo y de la lucha de los verdaderos dueños de esta tierra contra la visión colonialista del mundo. Treinta años atrás un día como el Día de la Raza se festejaba sin mucha protesta, hoy en día a nadie se le ocurriría festejarlo.

Era un poco inocente en algunos sentidos. Quiero decir, supongo que a su vez los indios no eran un elenco homogéneo, y también hubo grandes tribus conquistadoras que hacían sacrificios humanos, no eran unos santos los indios. Pero frente a la masacre que hubo en la llamada civilización, lógicamente había alguien que tenía que reivindicar eso, dar a conocer lo que había sucedido. De eso no se hablaba nunca. En mi educación personal, en la escuela primaria o secundaria, jamás se dijo que la campaña del desierto fue una campaña de asesinatos finamente orquestados. Tampoco la manera en que fueron suprimidos los lenguajes, las culturas, que fueron silenciados, que fueron despojadas las tierras, bueno, son cosas pesadas, ¿no? Y el *Expreso* fue una de las primeras publicaciones que concientizó a su generación, por lo menos. Así que eso es un orgullo que tenemos, de alguna forma.

Igual, debo decir que quiero darle crédito a quienes merecen crédito. Esas personas que yo mencioné son los responsables, obviamente con la venia de Jorge. Yo no puedo decir que haya hecho mucho por esas notas, igual las leía con simpatía.

- *¿Se te ocurren otros momentos en que la revista haya sido contracultural en forma destacada?*

- Sí. Por ejemplo, hay una nota de Jorge en el 79 que habla de la feria del deporte, que en la tapa hay o redactores o amigos de redactores de la revista. Y es muy crítica para con la farándula del deporte. Hoy en día todo lo que dijo Jorge se cumplió. Hay una industria del deporte que es como el soma de Aldous Huxley, otro soma más, otro placebo más. Y otra nota muy interesante es la de los aditivos a los alimentos, que en ese momento nadie hablaba de eso, al contrario, podías comer cualquier cosa. Tampoco creo que se hable mucho de eso ahora. Me acuerdo que había un tipo abriendo una hamburguesa con cara medio de asco. Y no se si es en la misma nota, que hablamos de plaguicidas y decía "¡póngale DDT señora!", irónicamente. Esas notas me gustaban mucho.

Y me gustaba mucho, del lado más específico mío, "Poesía en el rock". Ahora los chicos tienen un aliciente para aprender inglés porque están los jueguitos de computadora, y el chat; en aquel momento

estaba mucho más lejos el mundo, cuesta entender eso, hay que imaginarse un mundo con televisión en blanco y negro, sin Internet, sin mail. Si vos querías saber las letras de un álbum no era fácil buscarlas. Yo recuerdo haberme pasado días enteros sacando letras de canciones escuchando los discos. Y después comprobabas que, si bien habías traducido el 80% bien, te habías comido algunas cosas. Hoy en día te metés en Internet y buscás todo.

“Poesía de rock” era, básicamente, traducción de poesía anglosajona. Era positiva, era “uy, mirá lo que dice Zappa, mirá lo que dice fulano, mirá lo que dice Simon acá”. Hablaban de los sonidos del silencio, la incomunicación en las grandes urbes. O sea que era una manera, también, de hacer política, de hacer comunicación a través de la voz de la gente que admirabas.

Te digo una cosa que es interesante destacar. El *Expreso* era buena, o era eficiente, una revista con onda y todo eso porque le ponía onda y porque era eficiente, no necesariamente sólo porque era tuerta en el país de los ciegos. Hoy en día el *Expreso* no sería tan distinto, porque no cambió la esencia de las cosas. Tenemos un montón de información, todo está más cerca, pero no podemos discriminar esa información. Para empezar, los medios han transformado la información en entretenimiento, entonces el debate público se ha caído a unos niveles de tilingüería increíbles. No hace falta solamente dar información sino ordenarla, y además tener una postura al respecto, una postura que en el caso del *Expreso* era profundamente humanista. No es sólo cómo te doy la información sino qué opino yo al respecto. Editorializar. Hoy los programas se critican estéticamente, pero no se habla del mensaje alienante. El *Expreso* lo hacía, como lo hacía *Humor Registrado*, no es que éramos los únicos.

Así que yo creo que *Expreso* era importante por eso, más que nada. No sólo por la información que traía, ese era un aspecto, sino por cómo la procesaba y cómo editorializaba. Podías estar de acuerdo o no, podías decir son unos cuantos hippies, podías decir cualquier cosa, pero *Expreso* tenía una postura. Y ahí es dónde más me anoto con el *Expreso*. La información es central también, por supuesto, es piola que hayamos sido los primeros que hicimos una nota sobre el punk, en el año 78. Se habló de un montón de cosas de las que nunca se había hablado acá. O se rescató a grandes escritores como Macedonio Fernández, o como Marechal, plásticos como Xul Solar, la poesía indigenista de la Argentina. Hubo una nota de Leda Valladares en el número 2 o 3, que es la principal recopiladora del folklore nativo de nuestro país. Hubo una nota en algún momento de Anastasio Quiroga, un pastorcito de cabras, o de poetas urbanos, como Pedro Godoy... Había mucho rescate de los pequeños grandes artistas de la argentinidad que estaban completamente olvidados, porque había un folklore oficial, un tango oficial... Lo único que no había era un tango oficial porque para el poder el rock no existía, por suerte, de alguna manera. Cuando quisieron ocuparse ya era un poco tarde.

- Durante la guerra de Malvinas...

- Post Malvinas incluso. Durante la guerra de Malvinas lo empezaron a ver, pero ya era tarde.

- Hay como una fantasía de que la prohibición de pasar música en inglés mientras se desarrollaba la guerra fue lo que abrió las puertas a un rock más popular

- Eso es cierto, pero es parte de la verdad. Yo estaba en Rivadavia en ese momento, en la FM, y en octubre del 82, o sea, todavía no se habían enfriado los cuerpos si querés, ya se podía pasar música en inglés, y se pasaba música en inglés en el mismo porcentaje que había sido antes de la guerra. Lo que quiero decir es que no nos ilusionemos con que la prohibición de pasar música en inglés duró mucho, cuatro o cinco meses duró. La prohibición esa fue lógica en su momento, estás peleando contra Inglaterra, bueno, no podés pasar música de grupos ingleses. Yo la entendí.

Pero mucha gente cree que el rock nacional en la radio empezó con Malvinas, y en realidad hubo muchos programas antes que pasaban rock en español: “Modart en la Noche”, “Alternativa”, “El Tren Fantasma”, “Viento a Favor”. Lo que pasó con Malvinas fue que las radios se dieron cuenta de que había todo un público nuevo, joven, de poder adquisitivo interesante, que amaba esta música. Lo que puso al rock nacional en el tapete no fue sólo la prohibición, sino que era la música que cantaban los chicos en las trincheras, en Malvinas, era la música que resonó en el festival de Obras. Entre paréntesis, se suele hablar del colaboracionismo de los músicos con el Proceso por haber participado de ese festival, y yo puedo asegurar por haber estado ahí que no hubo una sola apología de la guerra. La consigna fue paz, y la idea era hacerles llegar a los chicos la ropa y todo eso que sabemos que nunca llegó.

Volviendo al tema, esos elementos potenciaron al rock nacional, y además la multiplicación maltusiana del público, que realmente era mucho más. En un festival de los 80 juntabas 15 o 20 mil personas fácilmente, en los 70, por ahí Sui Generis era uno de los únicos que podía meter esa cantidad de gente en un lugar.

- Con respecto a la guerra, ¿cual fue la posición que tomó la revista, esta vez con Jorge lejos de la dirección?

Me acuerdo que se habló muy poco de la guerra. Un poco por el mismo motivo, yo ahí lo tenía claro eso, para nosotros era la guerra de los militares. Yo viví el 2 de abril simplemente con tristeza, porque me pareció que no podía ser que 48 horas antes habían echado a palos a la gente de la plaza y que la plaza se les llenara de banderitas. Eso me pareció también una contradicción cívica terrible, lo que quiere decir que el tema Malvinas está más enraizado en algunos conciudadanos de lo que uno supone. Pero era tan obvio que era una movida para tratar de perpetuarse en el poder. Uno tenía ganas de decir, sí, esta reivindicación puede ser justa, pero no tenemos nada que hacer acá con esta gente. Yo no tenía ninguna duda, yo no quería ni hablar en la revista del tema, de ninguna manera, quería que pasase como pasó el Mundial... y duró un poco más. La revista era absolutamente pacifista.

- Hay una tapa que me llama mucho la atención, te lo pregunto porque no pude conseguir todavía esta revista. Hay unas fichas de dominó, con un tipo que los ametralla, que no tiene cara...

- ¿Qué sería esa nota? ¿A qué aludiría esa tapa? De la tapa me acuerdo bien, las fichas se van cayendo, y el tipo tiene un huevo en la cabeza. Esa tapa fue afanada de algún lado, lo que no me puedo acordar es a razón de qué venía. Eso me encantaba del *Expreso*, nos encantaba en esa época hacer tapas completamente crípticas y bancármola. Y la gente lo bancaba. Hoy en día *La Mano* saca una tapa medio rara, que no sea un místico, y se te caen las ventas.

Esa tapa era una tapa difícil para esa época, con sangre y todo. Pero esas son las cosas que se les escapaban a los tipos. No lo podían prohibir porque sí, la gente diría "¿que tienen, cola de paja?, ¿por qué les molesta tanto?". O sea que la ambigüedad jugaba a favor del *Expreso* en ese tiempo. Todos fuimos presos en esa época, pero no por temas relacionados a la revista. Fuimos presos por portación de juventud, a mí me levantaron en un bar simplemente por estar sentado tomando algo. O en la casa de un chico por estar mirando una película de Génesis, éramos muchos, estabas pidiendo que te lleves preso si juntabas 25 personas en una casa a mirar una película, pero imaginate la situación, habían ido a ver a Génesis a Brasil, ¡un grupo inglés cerca! y habían traído una película sin sonido y trataban de que el disco coincidiera con la imagen, ¡una inocencia!

- ¿A la revista nunca la allanaron? ¿Nunca se presentaron los militares?

- Los que trabajaban ahí todo el día dicen que más de una vez fueron lo que llamábamos sérpicos, que eran policías vestidos de civil. Sérpico era una película con Al Pacino, que hacía de un policía que se vestía de civil. Yo no puedo corroborar eso, pero no me extraña que hayan ido un par de personas a ver qué onda, como iban a todos lados. Pero no, no fue allanada, y ya te digo, todos fuimos detenidos por diferentes motivos, pero nunca en conjunción con la revista. Yo creo que eso fue fortuna, porque con sólo que te mandaran un tipo a que te plante algo, o droga o algún panfleto, podrían habernos mandado presos. Evidentemente no estábamos en sus planes, lo cual me alegra bastante.

Y, por mi parte, quiero decir que hacer *La Mano* ahora, en los últimos tres años, me permitió en cierta manera hacer las paces con el recuerdo del *Expreso*, exorcizar un poco ese fantasma. Porque si no pasa que es como ese grupo de rock que formaste parte, y que todo el mundo habla maravillas, y todo lo que hacés después se compara con eso. Hacer *La Mano*, que es una revista muy para el siglo XXI, pero que tiene algunos de los postulados del *Expreso* me permitió dejar descansar el fantasma del *Expreso*, con el cual estoy muy a gusto y muy orgulloso. Yo nunca quise mirar para atrás. Cuando el *Expreso* en el 2001, brevemente, pudo haber salido, había algo que no cerraba, cierto espíritu un poco colgado de aquella época, no de las enseñanzas, sino de la época en sí.

En varios aspectos *Expreso* fue puntera, inició una nueva manera de ver las cosas. Fue la primera revista joven que cubrió un festival como el de jazz de San Pablo con un despliegue alucinante, que no tenía nada que ver con los medios que teníamos. Cuando vino Joe Cocker se entrevistó a todos los músicos, con un nivel, con una autoridad realmente notable. Las fotonovelas de Jorge. Acá la fotonovela era sinónimo de tilinguería, de huevada, y Jorge hizo una fotonovela hablando de la fecundación in vitro y de los problemas que causaba; otra hablando de un loco que se tira por la ventana porque no se banca no se qué...

*La Mano* hereda algunas cosas del *Expreso*, por ejemplo el hecho de marcar sus propias reglas. En *La Mano* hacés lo que se te antoja, probablemente no en la tapa. Pero sí fuera de la tapa.

- ¿Y en el *Expreso* se trabajaba así también, con tanta libertad, haciendo lo que uno quería?

- ¡Sí! Nosotros éramos 8 o 9 años más jóvenes que Pipo y que Jorge, por lo tanto teníamos que ganarnos nuestro espacio, pero una vez que nos ganamos la confianza de los mayores, tuvimos libre

albedrío. Incluso en el primer número del *Expreso* hubo una nota a un trío que se llamaba Backdoor, que era un trío muy alternativo; una nota a Sun Ra, que es un jazzero completamente loco que había dicho que venía de Saturno y hacía jazz cósmico, y otra nota a John McLaughlin, guitarrista inglés, con su grupo indio Shakti... eso te da una idea de que no había presiones, porque de otra manera esas notas no podrían salir. Hoy esas notas no pueden salir. Si voy a la *Rolling Stone* diciendo que voy a hacer una nota de Sun Ra me ponen de patitas en la calle, y se supone que yo tengo cierto nombre. Había un espíritu libertario y de divulgación.

- *En el Expreso se inicia un poco lo que es el profesionalismo a la hora de hacer periodismo de rock, de música*

- En ese sentido éramos muy estrictos, y los otros dos más estrictos que yo. Chequear las informaciones, ser lo más rigurosos posibles en lo que se le decía a la gente. Me acuerdo una discusión con Basabru traduciendo una letra de Peter Hammill. Yo decía que era “nube pasajera” y el “nube que pasa”, estuvimos media hora discutiendo esa pavada, no me acuerdo qué quedó pero lo hacíamos con pasión. Hubo un programa del viejo *Expreso*, fueron tres meses en radio Excelsior, ahí en Arenales y Riobamba, y también programábamos con pasión, y a veces para hacer media hora de programa podíamos estar tres o cuatro horas.

- *¿Qué pensás que recuerda la gente del Expreso?*

- Yo no sé qué alucina la gente sobre el *Expreso*, a veces las cosas se ensanchan y se agrandan más de lo que fueron. Pero yo creo que, en general, todos los que hablan de la revista habiendo trabajado en la revista, no son de hacerla más grande de lo que era. Yo nunca escuche ninguna mentira exorbitante sobre la revista, ni ninguna exageración terrible. Más o menos lo que se ha comentado de la revista, lo que comenta la gente, es lo que era. Y el último veredicto lo tienen los lectores, los que hacían que el correo fuese muy activo, porque entre las cartas que se publicaban y las que no se podían publicar... Había cartas de presos, que nos escribían desde la cárcel, gente para la cual éramos, según decían, el único vínculo con la vida, una cosa “heavy”. Para mí, entrar ahí a los 21 y salir a los 27 fue una buena manera de pasar esos años que fueron tan terribles.

## 7.2. Entrevista a Pipo Lernoud

- *¿Cómo surgió la idea del Expreso Imaginario?*

- De Jorge (Pistocchi). Primero de Jorge. Jorge muchos años antes, en el 74, sacaba una revista que se llamaba *Mordisco*. Ahí colaboraba Alfredo. A fines del 74... bueno, los datos exactos no los recuerdo porque yo no estaba en ese momento, sacaron un aviso que decía “La gente como él...”, y hay un viejo cascarrabias leyendo el diario, “tiene sus propios medios hace muchísimos años, ellos...”, y hay unos jóvenes, “tendrán que esperar hasta marzo”, o no sé, que era cuando iba a salir el *Expreso Imaginario*. La cuestión es que yo me enteré porque Jorge, a través de un chico que se llama Rossanroll, que era un plomo del ambiente musical, me mandó llamar. Jorge sabía de mí a través de Miguel Abuelo, porque yo escribí y conviví con Miguel Abuelo muchos años y Jorge también. Cuando yo me fui a Europa, Jorge se hizo muy amigo de Miguel, pero nunca nos conocimos. Entonces me llamó. Yo sabía de él porque sabía que él había ayudado mucho a “Almendra” y después el surgimiento de “Pescado Rabioso”: él fue participante, puso guita y los ayudó.

Cuando nos juntamos me dijo, “mirá, tengo esto, tengo esta idea” y tenía una tapa y dos o tres notas. Para mí fue impresionante porque yo nunca había sido periodista, pero escribía desde siempre. Había querido hacer una revista con Moris... Y además leía muchas revistas mientras estuve viajando por Europa y Estados Unidos, y conocía muy bien las revistas del underground, de la alternativa europea y norteamericana. Y estaba metido con el tema ecológico, y estaba metido con el tema de la alimentación alternativa, y un montón de temas que surgen de los 60. del movimiento hippie, del rock y de que se yo. Hay que tener en cuenta que Greenpeace, Amnesty Internacional, todas surgen de rockeros. Y en toda esa movida yo estaba muy empapado.

Así que nos pusimos, en seguida, super de acuerdo. Nos encantó. Pensamos que necesitábamos un jefe de gráfica, y Jorge pensó en (Horacio) Fontova, al que también él conocía por su lado y yo por el mío. Con Fontova, antes de esto, casi nos peleamos una vez por una chica, que después se fue conmigo a Europa y que era la novia de él. Le afané la novia. Así que cuando Jorge me dijo de Horacio, yo le dije “es un genio, pero no sé cómo nos vamos a llevar”, veníamos arrastrando una vieja historia. La cuestión es que nos encontramos y fue bárbaro. Formamos una especie de trío muy fuerte y salimos a buscar apoyo. Probamos varias cosas hasta que encontramos a Ohanian.

- ¿Por qué el nombre? *Expreso Imaginario*...

- Eso habría que preguntárselo a Pistocchi, pero me parece que junta la cosa de expreso de noticia. Hay muchos diarios que se llaman Expreso, en Italia hay una revista que se llama así, en Inglaterra, Expreso, Express. Es un nombre bien de diario, de publicación de último momento, la idea de la novedad. E Imaginario porque no es un expreso que te va a decir cuántos asaltos hubo, sino que te va a abrir las puertas de otro mundo. Yo creo que por ahí va la cosa, y además siempre me pareció un nombre perfecto.

- ¿Te acordás cómo eligieron la primera tapa?

- La primera tapa era esa que tenía la máquina con el dragón. La traía Pistocchi ya de un año antes. Incluso había sido publicada en la revista *Mordisco*, en la publicidad anunciando que venía el *Expreso*. A mí no me gustaba, no me gusta esa tapa. Si te fijás no tiene nada que ver con el resto de las tapas. En eso teníamos una discusión grande, porque a mí no me gustaba esa cosa de la historieta con monstruos, minas tetonas y superhéroes musculosos, que tiene toda una mitología y que le gusta mucho a cierta gente del arte. A mí eso no me interesa y ese dibujo forma parte de ese estilo. Yo le decía a mí no me gusta, pero era la tapa del *Expreso* que ya venía de siempre. Para mí LA tapa del *Expreso* es la número dos, esa es la tapa que representa al *Expreso*. El dibujo imaginativo, loco, muy personal, y al mismo tiempo que pone todos los temas en la tapa: el planeta, la locura. Así que ya te digo, esa tapa a mí no me gustó del todo, pero hoy vale 500 dólares.

- ¿Cuáles considerás que fueron tus aportes al *Expreso*?

- Primero, el interés por las culturas indígenas y su cosmovisión. No las culturas indígenas desde el punto de vista de cómo masacramos a los indios, que también lo hablamos, sino su cosmovisión: cómo veían el mundo, qué métodos usaban para ver el mundo de otra manera, toda la psicodelia indígena. En esa época salió "Don Juan", de Castaneda, y yo lo leía mucho, pero además tengo muchos libros sobre eso. Todo lo que tiene que ver con eso es mío. Por ejemplo, la nota "El mundo visto por los pieles rojas", ese es un libro que yo tengo desde el año 62, y es una maravilla. Y también la cosa de mostrar América como lugar virgen, inocente, lleno de misterios, un poco conectado con el realismo mágico y maravilloso de Carpentier. Los mitos del regreso al dorado, y del regreso a las fuentes, para mí eran fundamentales, y lo siguen siendo, son un motor muy fuerte de la imaginación.

Yo traje todas esas cosas, y después conocimos a Diana Bellesi, que hoy es una de las grandes poetisas argentinas, y en los primeros números hizo varias notas sobre la poética mapuche, un reportaje a Leda Valladares. Ella tenía interés y conocía algo de todo esto, y también se dedicó a explorarlo.

Hubo muchas notas sobre eso. Yo hice una, no me acuerdo el título, sobre los indios amazónicos, que tiene unas fotos alucinantes de los indios desnudos, con sus flequillos. Fue una entrevista que le hice a un antropólogo experto en amazonía, muy fuerte, que toca todos estos temas de la cosmovisión, de la vida natural, del equilibrio, del manejo del bosque. Eso creo que es una cosa que yo traje. Pero por supuesto había un montón de gente que tenía que ver con eso. A partir de que vos publicás una cosa, se te acerca la gente que tiene que ver con eso, y de pronto es gente que sabe mucho más que vos y lo hace mucho mejor.

Con la ecología pasó lo mismo. Yo decía "escribamos sobre ecología", entonces en el número dos pusimos esa nota en la que había unos dibujos de un plato volador que aterriza en la tierra, deja la basura, crece una civilización, explotan las bombas y se termina el mundo. Esa nota surgió porque yo decía "ecología, ecología... pongamos morirá el planeta". Y después apareció D'Amato, que realmente sabía escribir sobre ecología. Y él hizo notas sobre energía nuclear, sobre el uso de energías alternativas en la Argentina... era un investigador, un tipo con calidad científica.

Así que siento que, de alguna manera, yo traje el tema ecológico, pero se volvió una cosa de la revista, y hubo gente que escribía sobre eso mejor que yo. Dos cosas que creo que también son importantes como cosas más son, primero, el correo de lectores, que lo hacía yo.

El correo de lectores desde el primer número lo manejé yo. Incluso cuando estaba muy aburrido inventaba una carta, habré inventado cuatro o cinco cartas en toda la historia, para movilizar un poco a la gente. Siempre inventaba algún Doctor fachista que decía "ustedes son una porquería", entonces los pibes contestaban. Más allá de esto, el manejo del correo, contestarles a los pibes en serio, estimularlos a que manden sus poemas, eso era mío. Es más, de ahí surgió "Poesía Vital", que era la poesía de los lectores y era una cosa muy fuerte. Yo hace poco publiqué un libro de poemas y estoy entrando nuevamente en el circuito de los poetas, y hay montones de poetas, algunos conocidos, que empezaron publicando y mandando sus poemitas adolescentes al *Expreso*.

Así que yo manejaba el correo de lectores, y también elegía las poesías que se publicaban. Eso para mí era una cosa importante, porque a través de esas dos secciones se mantenía un diálogo con los lec-

tores, se lograba que el lector se sienta parte de la revista. Me parece que yo tuve mucho que ver con eso, pero todos compartíamos este concepto.

La otra cosa que te decía es la "Guía Práctica para Habitar el Planeta Tierra". Eso es un orgullo, el título más que nada, porque yo creo que fue un fracaso. Ahora que conozco el tema, porque me dedico a la agricultura ecológica, podría hacer una sección maravillosa. Ahora sé muchísimo, sé dónde buscar la información, tengo millones de libros. Pero en ese momento no sabíamos un carajo. Me acuerdo que una vez vinieron dos o tres chicas, que decían yo sé hacer pan o yo sé coser, y le decíamos bueno dale. ¡Cualquier cosa! Había un plomero amigo que explicó cómo cambiar un cuerito, y era medio ridículo...

- *Yo me acuerdo de una que explicaba cómo fabricar una cuna colgante con cuatro maderas*

- (Risas) ¡Estaba bueno! Era el concepto más que nada. La idea era decir, no necesitás consumir y consumir. Inventá vos, generá tus cosas. Y además el tema, que ahora se va a volver importantísimo, en este siglo, que es el impacto ambiental. En ese momento no se veía, pero igual en la revista hablábamos de eso. El *Expreso* se adelantó mucho en ese sentido. Habló del bajo impacto ambiental, del manejo del reciclado, de todo ese tipo de cosas... cómo hacer papel. Y todo este quilombo de las papeleras es una cuestión de manejo poco inteligente del papel que tenemos en la civilización. No harían falta tantas papeleras. Ese tipo de problemas lo planteó el *Expreso* antes que nadie, y me parece que yo tengo una parte importante en eso. Fui el que lo motoricé.

- *¿Por qué dejó de salir la "Guía Práctica...?"*

- No me acuerdo. Yo creo que dejó de salir por la frustración de no tener buen material. Porque yo no quería traducir cosas. Había libros de afuera interesantes para agarrar cosas sobre yoga, meditación, cómo construirse una casa. Pero me parecía que traducir no estaba bueno. Lo único traducido que había en la revista eran las notas sobre música, lo demás -y la mayoría de música también- era todo hecho por nosotros.

Y todavía no se había producido lo que se produjo después, a partir del *Expreso*, de toda esa gente que se fue al Bolsón a vivir, o que salió de las ciudades, y que aprendió a hacer todo. Hoy esos pibes te pueden escribir 40 mil "Guías Prácticas...". Desde cómo hacer un calefón, cómo hacer una chimenea, cómo aislar tu casa, cómo hacer un pozo ciego, un baño de compost, plantar...

En este momento estoy mucho más preparado para hacer la "Guía Práctica...", y es un lindo título. A la gente le volaba la cabeza. Yo lo había sacado de alguna revista americana... practical guide... de una de esas revistas que plantean el hágalo usted mismo. Y lo cambié, en vez de guía práctica para construir x cosa, puse "Guía Práctica para Habitar el Planeta Tierra".

- *La revista era una revista de contracultura. Iba a contracorriente de la cultura dominante siempre, sin embargo, encuentro notas en particular en las que la revista era marcadamente contracultural, como por ejemplo el silencio total durante el Mundial...*

- No dijimos nada. No salimos a decir "nos oponemos al Mundial", además no se podía. Eso es algo que se ve a posteriori. Yo creo que de nuestros lectores ninguno se dio cuenta de que estábamos en contra del Mundial. Era muy loco porque, yo nunca fui muy futbolero, pero había algunos que sí, y veían los partidos. Yo los veía también, en los mundiales todo el mundo mira los partidos. Pero era un placer no tener que escribir sobre eso. Era una decisión, pero no era una decisión sólo con respecto al Mundial. Fijate que la revista no habla de deportes jamás. Y cuando habló de deportes en la nota de Jorge "Bienvenidos a la feria del deporte", que es una genialidad, se habló de una forma muy crítica.

Esa tapa era muy divertida. El que hacía de futbolista era un cadete, y el que da la plata en primer plano, es Robertino Granados que después hizo obras de teatro con Spinetta...

Nunca hablamos de deporte. Estaba bueno. Y yo también vengo de una tradición en la que no se hablaba de deporte: el rock nacional nunca habló de deporte originalmente. Vos nunca sabés si Moris o Javier Martínez eran de un equipo o de otro. Yo no sé de qué equipo de fútbol son. Y ahora sí, creo que hay un exceso de deportismo, está todo re futbolizado.

Hay que reconocer que el *Expreso* estaba dentro de un contexto. Un contexto en el cual el rock era contracultural realmente. El rock era Spinetta, León (Gieco) y Charly, y eran super contraculturales. Charly estaba haciendo "La Máquina de Hacer Pájaros" y "Serú Girán", León "Hombres de Hierro" en adelante. Y nosotros, de alguna manera, representábamos eso. Representábamos toda una posibilidad que se estaba produciendo.

- Otras de las notas que me parece que son un punto alto dentro de la revista son tus notas "Vacaciones Envasadas"...

- Yo la nota la recuerdo muy descriptiva, pero al ser tan descriptiva era muy crítica. Y en ese momento no había lo que hay ahora de los tours, no existía eso. Yo había ido a Brasil a ver a mis hijas, como todos los años, y viví esa cosa de la invasión argentina a Brasil. Incluso ese chiste "¡mamá, cayó un argentino en mi sopa!"... todas las revistas hacían alusión a la invasión argentina. Y que a los argentinos los afanaban, y que se volvían locos con las mulatas... Yo creo que la nota no estuvo a la altura del concepto. Pero hoy lo digo, es ese momento era bárbaro. En *La Mano* lo volví a proponer, hacer una nota sobre las vacaciones envasadas segunda parte, hacer un análisis...

- La otra nota tuya que me parece muy buena es "Afiebrados Robots del Sábado por la Noche"

- El domingo en el suplemento de espectáculos de *Clarín* salió una nota sobre los 30 años de "Fiebre de Sábado por la Noche". La nota la hace Pablo Schanton, y adentro pone la tapa del *Expreso*, la tapa del tomatazo. Y hay una nota de Pablo sobre mi nota, que la describe, y cita un parrafito de mi nota.

Esa nota era buena, estaba bien escrita. Las palabras rimbombantes y el estilo con el que la escribí, estaba inspirado en la forma de escribir de Tom Wolfe.

Para mí esa nota es un orgullo. Incluso da para plantear un debate, porque ¿qué significa hoy Travolta? Hoy ves la película y por ahí no te parece tan mal, puede parecer una buena descripción de una capa social, de los chicanos... Pero en ese momento el gobierno quería imponer eso. "Serú Girán" hablaba mucho de eso "esas motos que van a mil"<sup>101</sup>... había toda una mentalidad... Y lo loco es que esa película fue vivida acá por las clases altas. Las clases bajas no iban a ir a bailar a la discoteca. Toda la mentalidad de la discoteca, Donna Summer, los Bee Gees, todo eso fue al ambiente concheto. Y para nosotros era el enemigo y por eso nos mandamos de frente contra eso. Bah, yo me mandé de frente con la nota. Porque además al tipo (a Tony Manero, el personaje de Travolta) no le importaba nada, no tenía sentimientos, sólo le importaba si estaba peinadito. Era ideal para compararlo con un robot.

- ¿Cómo era para ustedes trabajar en una revista contracultural en una época de dictadura militar?

- Tuvimos un par de cositas... Censura nunca, o sea censura específica, que vinieran y nos dijeran "esto no lo pueden publicar", nunca. Yo creo que nos cuidamos mucho. Hicimos una reunión, antes de que saliera la revista, cuando vino el golpe y dijimos ¿qué hacemos? Ya teníamos toda la revista preparada, porque el primer número estaba preparado desde antes, igual salió lleno de errores, pero estaba preparado. Entonces dijimos, la hacemos y no hablamos de política, de drogas —que iba a ser un tema importante en la revista— ni de religión. Y yo creo que nos cuidamos muy bien de no eternos en esos temas, directamente dijimos chau. Nos dedicamos a poner lo que nos parece que nos vuela la cabeza, y que puede ayudar a pensar y a descubrir mundos a la gente. Entonces en general no tuvimos problemas.

Tuvimos un par de problemas. Por ejemplo un día yo escribí una nota... ¿te acordás de una tapa de una mano contra un vidrio? Está inspirada en la película "Atrapado sin salida", y en ese número yo escribí una historia sobre un viaje de ácido en Marruecos, una historia real mía que me había pasado seis años antes cuando viví un tiempo en Marruecos. En ningún momento dice ácido ni habla de drogas, pero hay una parte que dice "el viaje estaba muy alto ya". Y apareció un tipo en la redacción que pidió hablar conmigo, y empezó a decir "que linda revista, bla bla bla" y me dijo "decime una cosa, esta nota ¿está escrita en ácido?" y yo me hago el tonto y le digo "¿cómo ácido, qué es ácido?". Y el tipo la seguía y me decía que las cosas le remitían a un viaje de ácido. Y yo le decía que no, que era una nota imaginativa porque estábamos en un lugar muy lindo, y el tipo, medio campechano, como amigo, me decía que para él las cosas escritas tenían que ver con el ácido. Yo seguía con que no, que nada que ver. Tres días después fui en cana y me interrogaron sobre ácido. Esa fue, en mi caso, la cosa más fuerte que me pasó.

Después hubo mucha gente que venía a ofrecer notas, a preguntar algo o a poner avisos, y que nosotros pensábamos que eran de los servicios o algo así. Incluso hubo un colaborador en alguna época del que Pistocchi tenía la sensación de que podía llegar a ser de los servicios. Pistocchi era mucho más paranoico que yo, y por ahí por eso tenía mucha más visión que yo. Yo soy lo menos paranoico del mundo, a cualquiera le cuento cualquier cosa.

Estábamos dentro de un espacio en el que nos cuidábamos mucho. Y los milicos no entendían de qué se trataba la revista. Esa me parece que es una cosa clave. Los tipos no entendían. Yo me acuerdo que una vez hablé con un pariente mío que es muy del ambiente militar, y yo había llevado un *Expreso* a esa reunión familiar. El tipo la empezó a mirar "ah, esta es la revista que vos hacés" y no entendía de qué se trataba. No le parecía ni bien ni mal. No entendía, por ejemplo, la nota "Qué pasa con el universo

101. Se refiere a la canción "Seminare", incluida en el álbum "Serú Girán", el primero del grupo, grabado en el año 1978

bailarán y loco”. El tipo miraba eso y decía ¿qué? No era guerrilla marxista. No era tomemos el poder. Y les pasaba lo mismo con canciones de Charly, por ejemplo “Alicia en el país”, con el tema de los mosquitos de León. Sabían que algo pasaba, pero no entendían qué. Porque además en general son muy brutos los militares. De alguna manera zafamos creo que bastante bien.

- *En la revista trabajaban dos generaciones: vos, Horacio y Jorge, el trío creador, junto a Alfredo Rosso, Claudio Kleiman, Fernando Basabru y otros chicos... ¿Cómo era eso?*

- Sí, y después se siguió sumando gente. D'Amato era de nuestra edad, Gloria Guerrero tiene la edad de Alfredo... Para mí era fantástico. Yo, en realidad estaba más con los chicos. Yo actuaba como Secretario de Redacción, revisaba las notas de Alfredo, Claudio y Fernando, excepto en el período en que Fernando fue Secretario de Redacción de la parte de música. Pero el que hacía la revista en la práctica, que revisaba todo y corregía todo era yo. De alguna manera yo trabajaba con los chicos, porque Pistocchi, no sé qué te habrán dicho de él, pero es una nave espacial. No estaba en agarrar las notas y corregirlas. Es un genio, traía unas ideas impresionantes, sin Pistocchi la revista no se hubiera hecho. Y Fontova estaba metido en su guarida, pensando y dibujando. O sea, el que realmente hacía la revista con los chicos, en la práctica, era yo y realmente era una cosa bárbara. Después me pasó lo mismo en otra revista que hice que se llamó *Cantarock*, y ahí estaba yo solo con Marcelo Fernández Bitar y otros que escribían, en la misma situación, nada más que estos chicos son una generación menor que los del *Expreso*, tienen diez años menos que Alfredo y Fernando. Ahora en la mano estoy con otros, diez años más chicos otra vez, y me encanta. Porque además son gente fresca, que tiene ganas de inventar cosas nuevas, ganas de crear algo fuerte.

Yo me sentía bárbaro, me hizo super bien. A mí el *Expreso* me hizo muy bien en muchos sentidos. Solidificó toda mi idea de todo esto de la cultura alternativa, que no tiene que ser una queja sino una creación. Crear una alternativa más allá de quejarse y oponerse a lo malo, pero crear una alternativa viable, eficiente, interesante, divertida, sexy. Eso yo lo venía trayendo, yo trabajé en restaurantes macrobióticos en Londres... yo venía con una experiencia de eso. Pero el *Expreso* me obligó a sistematizar eso, y a darle forma, a ver dónde estábamos parados y cuanto nos faltaba realmente para poder crear eso.

- *¿Te acordás de alguna nota que tuviera una repercusión que realmente no esperabas?*

- No sé si no esperaba. Ciertamente no para tanto, pero la nota “Las Delicias del Parto Natural” me trajo muchas satisfacciones. Me encontré, no te diría miles, pero sí cientos de personas que me dijeron que a partir de esa nota habían buscado tener a sus hijos en forma natural. Montones. Incluso hubo tipos que me dijeron que les había cambiado la vida porque se habían dado cuenta de que estaban sufriendo porque iban a parir, y todo era una pálida, y a partir de la nota les cambió la cabeza.

La nota era de avanzada. Las fotos eran increíbles, había fotos de partos, mujeres desnudas dando a luz, parejas abrazadas pariendo y viviendo las contracciones juntos, cabezas que salían de los cuerpos, era muy fuerte. Era una maravilla. Esa nota para mí fue tan importante... mostrarla, y que saliera, y las fotos. Una periodista de *Para Ti*, me acuerdo que me dijo “¿cómo hicieron para sacar esto?”, porque ella no podía.

Para mí eso era el *Expreso*. No cosas locas, sino cosas muy concretas. Bah, son locas también, pero muy concretas. A mí me parece importante la cosmovisión indígena, su historia, cómo vivir el continente, cosas que son muy concretas y que para mí siguen siendo un tema básico.

Yo trabajo mucho con pequeños agricultores, con indígenas acá en Argentina, en Brasil, Perú, en África... me la paso trabajando con agricultores, con gente bien de la tierra, algunos viven en comunidades indígenas. Y yo siento que todo eso es la formación del *Expreso*. Lo aprendí reportando gente para el *Expreso*, leyendo cosas de Gary Schneider, como la nota “¿Te acordás de la naturaleza?”. Esa nota para mí fue muy importante, me cambió la vida, es de una claridad impresionante.

- *¿Por qué a lo largo de los años todas esas notas fueron desapareciendo de las páginas del Expreso? En la última parte es una revista de música...*

- Hay toda una teoría, que en realidad tiene cierto asidero, que dice que hay tres etapas en el *Expreso*. Una etapa muy loca, más imaginativa, más de ficción, que es desde el comienzo hasta que se va Pistocchi. Una etapa que es más concreta y latinoamericanista que es mi etapa. Y la etapa Pettinato. Está bien esa teoría, pero yo no la siento tan así. Cuando se fue Pistocchi se produjo un cambio, pero para mí hay una etapa en que la revista está muy floja, que es cuando tiene un tamaño medio y un papel malo. Ahí salen la tapa de los elefantes, la tapa del beduino... para mí esa etapa tiene buenas notas por ahí, pero me parece que todavía no habíamos encontrado la revista. En cambio, las tapas de “2001, Odisea del Espacio” y un par más de esa época, para mí son redondas.

- ¿Por qué te alejaste de la revista?

- Cuando Jorge se fue... A mí no me gusta volver sobre esta historia, ni siquiera cómo me fui yo, pero bueno... El primer tema fue que Ohanian era productor de "Almendra", y quería poner a "Almendra" en tapa. Yo no tenía ningún problema porque "Almendra" es "Almendra", pero no cuando murió Lennon. Yo le dije que no podía ir "Almendra" en tapa... ¡murió Lennon! Y empezamos a discutir "no, va Almendra", "no, va Lennon", "no, va Almendra", "no, va Lennon". Finalmente fue "Almendra". Yo le dije, "vos me estás echando de la revista" y él me decía "no, andate sólo" y nos empezamos a pelear por eso también. Me asesó con un abogado y le inicié juicio.

Paralelamente, Pettinato, que había sido colaborador y toda la historia, le decía a Ohanian que hiciera una revista comercial, que la revista hippie no iba más, que tenía que transformarla en una revista moderna, más de música. Pettinato tenía 21 años en ese momento. Ohanian dijo "bueno, lo pongo a Pettinato a hacer la revista y lo rajo a Pipo". Pero no me quería echar y pagar, entonces estuvimos como seis meses en los que yo iba y laburaba, cumplía con todo, pero estaba todo mal. Fue bastante duro, porque todas las mañanas iba y me sentaba y le decía "vos me estás cagando, porque empezamos una revista juntos que tenía un contenido, y ahora querés hacer otra cosa", y él me decía "vos me estás cagando porque yo puse un montón de plata". Discutíamos todo el tiempo. Mi abogado me había aconsejado que hiciera eso hasta que él aflojara. Finalmente aflojó y me pagó muy buena gaita y me fui.

Yo era director todavía en la tapa esa de "Almendra". El número siguiente, que fue "Queen", también me opuse. Para mí era una mierda, "Queen" fue el comienzo del comercio del rock en la Argentina, más allá de que es un buen grupo, pero fue el comienzo. Si te fijás vas a ver que los que escriben son todos tipos diferentes, y yo aparezco como colaborador.

En ese número hago una nota sobre el Festival de Cosquín. Y pasó una cosa impresionante. Iba como periodista de una revista de rock a la conferencia de Atahualpa (Yupanqui), y dijo "la mejor nota que me hicieron, me la han hecho unos muchachos de una revista de rock, el *Expreso Imaginario*". Y todos los folkloristas decían ¿el *Expreso* qué? Yo tenía una pila de revistas y les repartí a todos. Y me di cuenta de algo que todavía hoy veo. Nosotros sacamos una tapa de Atahualpa y ni un solo folklorista compró la revista porque era una revista de rock, y para ellos no figuraba dentro de su mundo. Y los rockeros, cuando fueron a buscar el *Expreso* y vieron a Atahualpa no les interesó, tampoco la compraron, fue la revista que menos vendió en la historia.

Pero lo interesante es, hasta qué punto la gente es ciega. Porque yo, si soy folklorista y veo a Atahualpa, me la compro. O la miro por lo menos. No la compraron, ni la vieron los tipos. Cuando Atahualpa salió en tapa del *Expreso* todavía estaba prohibido, o sea tenías que verlo en el kiosco.

Esto quiero remarcarlo bien. A nosotros siempre nos preguntan ¿a qué público iba dirigido el *Expreso*? Y yo siempre contestó, el *Expreso* creó su propio público. Porque agarró unos tipos del rock, otros tipos del dibujo, otros del cine y del teatro, otros tipos que no tenían nada que ver con nada pero que les llamó la atención alguna tapa y empezaron a leerla. Y se formó un grupo que no es encasillable. Viste que la gente de publicidad segmenta al público, y el público responde a esta segmentación, se retroalimenta el sistema. Justamente lo que creo que tuvo el *Expreso*, que no creo que tenga *La Mano*, es que rompe eso y crea su propio público. Nosotros queríamos decir ESTO, y lo que pasa es que cuando una revista sale a decir algo en particular el tema es muy limitado. El *Expreso* no tenía límites, queríamos hablar del universo entero y todo lo demás. El abanico de posibles lectores era gigante, incluso había viejos que leían el *Expreso*, gente muy diversa. Y eso es algo que a mí siempre me interesó.

### 7.3. Entrevista a Alejandro Fernández Lecce (lector y coleccionista del *Expreso Imaginario*)

- ¿Cómo llegaste a la revista, por qué la compraste por primera vez?

- Me acuerdo que conocí la revista desde su primer número. Yo tenía 16 años, más o menos, y era músico, y de casualidad vi la revista en la casa de unos amigos. Instantáneamente me la fui a comprar al kiosco, y nunca me perdí un número. La compraba yo y nos la íbamos pasando entre mis amigos, para leerla todos, me acuerdo que al principio era muy incómoda porque era gigante, por suerte después la fueron achicando. También leía *Pelo*, pero cuando apareció el *Expreso* me di cuenta de cuánto me gustaba, y de cuánto tenía para criticarle a *Pelo*. *Expreso* era diferente a todas las revistas de música del momento.

- ¿Cuáles eran tus notas preferidas?

- Todas las de música. El suplemento *Mordisco* me encantaba, era la única forma de conocer bandas y grupos de afuera. Pensá que en ese momento no había Internet, no se podía bajar música, no había

forma de conocer grupos nuevos si no era por el *Expreso*. Yo leía las críticas, las notas a los músicos y después iba a la disquería y encargaba los discos. A través de la revista fui armando mi discoteca, que conservo hasta el día de hoy.

- *¿Te acordás de alguna nota en particular o de alguna sección que te haya gustado particularmente?*

- Las notas a (Luis Alberto) Spinetta eran increíbles, porque además de ser periodistas, los tipos eran amigos, entonces era como espiar una charla de café. Y le preguntaban cosas realmente interesantes y lo que él decía estaba bueno de verdad, no eran como las demás entrevistas. También me acuerdo de que la revista me acercó al jazz, a través de sus notas.

Una de las secciones que más recuerdo y que más me gustaba era "Vagón de Coda", que la escribía Pettinato, pero también instrumentistas, y era una sección técnica en la que se daban datos, consejos, como una clase para tocar música. Y en ese momento era algo muy loco, porque no existían como hoy los libritos para aprender a tocar ni nada, era mucho más difícil todo. Y para mí, que trataba de ser músico, era genial.

Un número que me marcó, y lo recuerdo mucho, fue el número del punk. Era una nota de tapa sobre el punk, en el 78, nunca habíamos escuchado algo así. La presentación que hacía el *Expreso* del punk era inolvidable.

Por otro lado, tengo un gratísimo recuerdo de la cobertura del recital de Génesis en Brasil. Yo tuve la oportunidad de ir a ese recital, salimos en dos micros hasta Porto Alegre, y entre la comitiva había periodistas de la revista, con los cuales me hice amigo durante el viaje, y la pasamos realmente muy bien.

- *¿Y de las notas no musicales? ¿Te acordás de alguna en particular?*

- Me acuerdo que me gustaban mucho las notas medio psicológicas, que hablaban de la mente y cosas así. No me acuerdo ninguna en particular, quizás una entrevista a Einstein... Recuerdo algunas notas sobre alimentación que me parecieron muy novedosas en el momento: acá nadie hablaba de alimentos saludables, comida naturista y esas cosas. Pero yo era del palo musical, y si bien leía toda la revista, las notas que me marcaron fueron las de música.

- *En el Expreso un tema recurrente eran los pueblos originarios, los aborígenes ¿te interesaban esas notas?*

- La verdad más o menos. Yo era un chico de ciudad, que iba al Colegio Nacional y tenía un grupo de rock. La cuestión indígena me quedaba un poco lejos, la veía super lejana. Me acuerdo de esas notas, las leía y me abrían un panorama nuevo, pero no eran las que esperaba todos los meses con ansiedad.

La revista me abrió un panorama nuevo en otros sentidos. Por ejemplo, por el *Expreso* empecé a ir a Parque Centenario a comprar libros y discos, y ahí se daban unas reuniones interesantes, con mucho intercambio de información, de discos y todo. Se conocía a personajes interesantes... nunca hubiese llegado desde La Plata a Parque Centenario de no ser por el *Expreso*.

- *¿Se conseguía fácil la revista? ¿Te acordás cuánto costaba, cómo sería al precio de hoy?*

- La revista estaba en los kioscos. No en todos, y no en el lugar principal como Gente u otras, pero estaba. Sé que la tirada no era masiva...

- *Entre diez mil y quince mil ejemplares*

- Por eso... y la distribución era nacional, así que imaginate que no era masiva, pero se conseguía. Y en cuanto al precio, no podría hacer el cálculo exacto, pero más o menos era como una revista que hoy cuesta entre cinco y seis pesos, no era para nada cara.

- *¿Alguna vez escribiste cartas? Te lo pregunto porque la correspondencia era muy activa, había un vínculo fuerte entre la redacción y los lectores a través del correo*

- No, nunca escribí cartas, no era mi estilo. Pero recuerdo que la sección correo de lectores estaba buena. Además por ese medio muchos llegaron a colaborar, el caso más conocido es el de Pettinato.

#### 7.4. "Ayer nomás"

La que transcribimos aquí, es la versión original de esta canción fundamental del rock nacional, escrita por Pipo Lernoud. La versión final (reproducida debajo de esta) que interpretó y popularizó el grupo "Los Gatos", fue modificada por Litto Nebbia bajo las exigencias del sello discográfico que contrataba al grupo. La letra original les parecía demasiado fuerte.

*Versión escrita por Pipo Lernoud*

Ayer nomás,  
en el colegio me enseñaron,  
que este país  
es grande y tiene libertad.  
Hoy desperté  
y vi mi cama y vi mi cuarto  
en este mes no tuve mucho que comer.

Ayer nomás,  
mis familiares me decían  
que hoy hay que tener  
dinero para ser feliz.  
Hoy desperté,  
y vi mi cama y vi mi cuarto,  
ya todo es gris y sin sentido,  
la gente vive sin creer.

Ayer nomás,  
había una chica en mi cuarto  
y la besé sin fundamento.  
Hoy ya la chica ya no está.

Ayer nomás  
vi una chica en mis brazos.  
En este mes  
no tuve mucho que comer.

Ayer nomás  
salí a la calle y vi la gente  
ya todo es gris y sin sentido,  
la gente vive sin creer.  
Sin creer.

*Versión modificada por Litto Nebbia*

Ayer nomás  
pensaba yo si algún día  
podría encontrar  
alguien que me pudiera amar.

Ayer nomás  
una mujer en mi camino  
me hizo creer  
que amándola sería feliz.

Ayer nomás  
esa mujer entre mis brazos  
y la besé sin fundamento  
pensaba que así sería feliz.

Hoy desperté  
pensando en ella  
y me di cuenta  
que estábamos equivocados  
ninguno ya sabía amar.

Ayer nomás  
pensaba yo si algún día  
podría encontrar  
alguien que me pudiera amar.

Hoy desperté  
y vi la cara y vi la gente,  
es todo gris y sin sentido,  
la gente vive sin creer.

Ayer nomás  
pensé vivir feliz mi vida  
hoy comprendí  
que era feliz ayer nomás.

### **7.5. Confrontación de sumarios**

En la nota al pie número 75 (en la página 43) proponemos la confrontación de sumarios para mostrar el cambio de orientación temática que se da en la revista entre los primeros y los últimos números.

A continuación se exponen, en primer lugar, el sumario del número 16, publicado en noviembre de 1977. Luego, el correspondiente a la edición número 63, de octubre de 1981. Además de la evolución de una revista preocupada por temas diversos a una revista de rock, se puede notar el cambio de estilo y el recambio entre la gente que colaboraba en la revista (que disminuye notablemente).



**expreso**  
 imaginario

Nº 63 - OCTUBRE 1981

**Director Ejecutivo:**  
 Alberto Othman

**Director:**  
 Roberto Perelman

**Jefe de Red:**  
 Pablo A. López

**Redacción:**  
 Víctor Flores  
 Mirinda Basso  
 Ricardo Medina

**Coordinador General:**  
 Adriana Scalet

**Fotografía:**  
 Carlos Noya

**Publicidad:**  
 Carlos Castagna

**Administración:**  
 Anibal Adorno  
 Mónica Chaves

**Colaboran en este número:**  
 Marcelo Guzmán, Claudio Vignotto

**Corresponsales del Externo:**

Ricardo Oyarzun (Uruguay) y Ricardo  
 Bruchman (Paraguay). Patricia Bole  
 (Chile), Juan José Barilana  
 (Brasil del Planalto), Néstor Lorenzi  
 (Argentina), Eduardo Anaya (Panamá),  
 Juan Carlos A. Rossi y Daniel  
 Lora (Uruguay), Patricia Pérez  
 (Colombia), Nicolás Álvarez y José  
 Ignacio Chávez (Tercer Mundo),  
 Daniel

Expreso Imaginario es una publicación de Ediciones de La Tronca, fundada por grupos 11, 114 y 112. Dirección: Dv. 28 de Mayo, 1000. Distribuidora en Capital: Bahía S. C. A., Av. Juan de Guzmán 9928. T. p. 11, 114 y 112. Miembro de la Asociación Argentina de Ediciones de Noticias. Contratación normal, publica los domingos. Edición Polvora. Edición M. B. Capital. Número de la publicación registrado como revista. Registro de la Propiedad Intelectual Nº 1.559.961. No está obligado por la ley 11.371.

Artes de impresión: Imprenta 11, 114 y 112. Distribución: 11, 114 y 112. Suscripción: 11, 114 y 112.



**SUMARIO**

Página 4 ..... Editorial  
 Página 6 ..... Buenos Aires (1 y 2)  
 Página 10 ..... Noticias del Exterior  
 Página 12 ..... Rick Makeman  
 Página 16 ..... Teño Yé  
 Página 20 ..... Los Abuelos de la Nueva  
 Página 22 ..... Popovina  
 Página 24 ..... Leyendas Explosivas  
 Página 26 ..... Festival Primavera  
 Página 28 ..... Woodstock  
 Página 31 ..... Hugo Romero  
 Página 34 ..... Poesía en el Rock: Miguel Giménez  
 Página 38 ..... El mundo Heat y Metal  
 Página 40 ..... Recitales  
 Página 42 ..... Buenos  
 Página 44 ..... Cursos de Lectura  
 Página 48 ..... Noticias del Interior  
 Página 49 ..... Finales









# El Planeta Tierra

## El agua II

A esta edición del Expreso le sigue esta continuación, escrita y editada por "Asociación Mexicana de Calificación". Factos como la transformación total del planeta.

### LA PURIFICACION DEL CALIFICACION

Para ser un planeta del todo, forma y color en movimiento, en el principio del agua que la agua y la cantidad de esta agua puede hacer llegar a cualquier parte del mundo y cualquier cantidad que se quiera. ¿Con qué cantidad de agua se puede hacer la cantidad de agua que se quiere? ¿Con qué cantidad de agua se puede hacer la cantidad de agua que se quiere? ¿Con qué cantidad de agua se puede hacer la cantidad de agua que se quiere?

Según los datos científicos que se dan en el mundo a los países que han estado al mundo en el mundo.

Por los datos que se dan a que sea el mundo como un planeta agua, hecho en agua.

Por los datos que se dan a que sea el mundo como un planeta agua, hecho en agua. Por los datos que se dan a que sea el mundo como un planeta agua, hecho en agua.

### MEDICIONES

El mundo a veces es un mundo que se da de 24 a 24. En el mundo a veces es un mundo que se da de 24 a 24. En el mundo a veces es un mundo que se da de 24 a 24.

## Tras

El mundo a veces es un mundo que se da de 24 a 24. En el mundo a veces es un mundo que se da de 24 a 24.

El mundo a veces es un mundo que se da de 24 a 24. En el mundo a veces es un mundo que se da de 24 a 24.

El mundo a veces es un mundo que se da de 24 a 24. En el mundo a veces es un mundo que se da de 24 a 24.

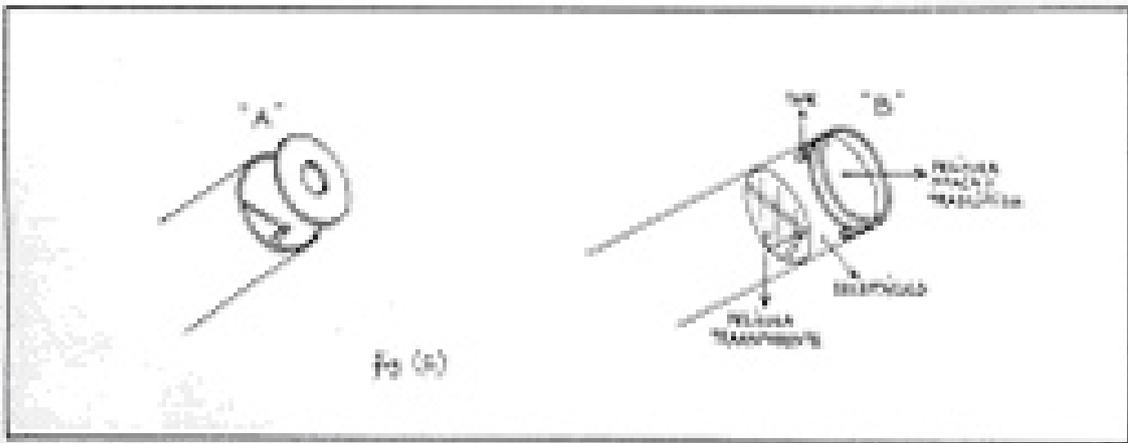
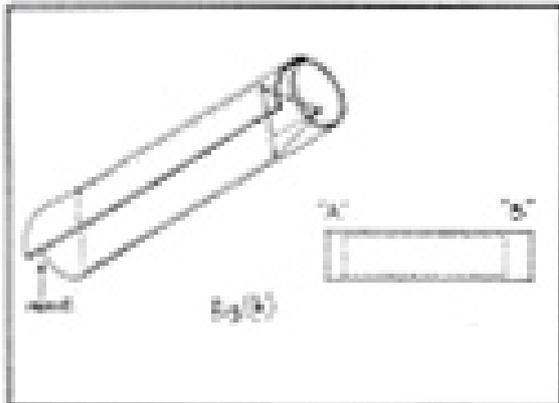
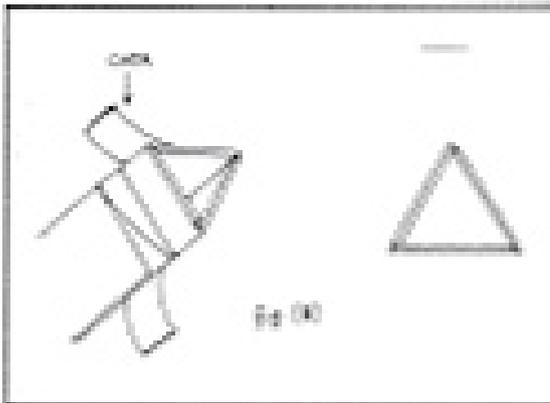
El mundo a veces es un mundo que se da de 24 a 24. En el mundo a veces es un mundo que se da de 24 a 24.

El mundo a veces es un mundo que se da de 24 a 24. En el mundo a veces es un mundo que se da de 24 a 24.

El mundo a veces es un mundo que se da de 24 a 24. En el mundo a veces es un mundo que se da de 24 a 24.

El mundo a veces es un mundo que se da de 24 a 24. En el mundo a veces es un mundo que se da de 24 a 24.

ELM.C.







## 8. Bibliografía

### 8.1. Libros

- Avelló Flórez, José; Muñoz Carrión, Antonio, "Cultura juvenil, la comunicación desamparada", en *Comunicación y Lenguaje Juvenil*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1989
- Bustos Castro, Paula, "Rocanrol. El recital, los militantes del bardo", en *La cultura de la noche*, Buenos Aires, Espasa Hoy, 1994
- Cardoso, Oscar Raúl; Kirschbaum, Ricardo; Van der Kooy, Eduardo; *Malvinas, la trama secreta*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana/Planeta, 1983
- CONADEP, *Nunca Más*, Buenos Aires, Ed. Eudeba, 2006
- Cortázar, Julio, *Argentina: Años de Alambradas Culturales*, Buenos Aires, Muchnik Editores, 1984
- Di Marco, Augusto, "Rock: universo simbólico y fenómeno social", en *La cultura de la noche*, Buenos Aires, Espasa Hoy, 1994
- Elbaum, Jorge Norberto, "¿Qué es ser joven?", en *La Juventud es más que una palabra*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 1996
- Floria, Carlos; García Belsunce, César, *Historia de los Argentinos (Vol. II)*, Buenos Aires, Ed. Larousse, 1993
- García Canclini, Néstor, *Cultura y sociedad. Una introducción*, México, 1981
- Goffman, Ken, *La contracultura a través de los tiempos – De Abraham al acid-house*, Barcelona, Ed. Anagrama, 2005
- Grinberg, Miguel, *La Generación "V" – La insurrección contracultural de los años 60*, Ed. Emecé, Buenos Aires, 2004
- Margulis, Mario, "La cultura de la noche", en *La cultura de la noche*, Buenos Aires, Espasa Hoy, 1994
- Margulis, Mario; Urresti Marcelo, "La Juventud es más que una palabra", en *La Juventud es más que una palabra*, Buenos Aires, Ed. Biblos, 1996
- Pujol, Sergio, *La década rebelde – Los años 60 en la Argentina*, Buenos Aires, Ed. Emecé, 2002
- *Rock y Dictadura – Crónica de una generación (1976 – 1983)*, Buenos Aires, Ed. Emecé, 2005
- Romero, Luis Alberto, *Breve historia contemporánea de la Argentina 1916-1999*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001

### 8.2. Revistas

- Colección completa de la Revista *Expreso Imaginario* (archivo privado)

### 8.3. Links

- [http://buscon.rae.es/draE/SrvltConsulta?TIPO\\_BUS=3&LEMA=contracultura](http://buscon.rae.es/draE/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=contracultura)
- <http://www.nuncamas.org/document/document.htm>

