



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: La contracultura en los años '60 y '70 : un viaje a través de la prensa alternativa

Autores (en el caso de tesis y directores):

Agustín Maidana Cocciarini

Norberto Cambiasso, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2023

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Sociales

Tesina de grado

*“La contracultura en los años '60 y '70:
Un viaje a través de la prensa
alternativa”*

Autor: Agustín Maidana Cocciarini

DNI: 35620794

Tutor: Norberto Cambiasso

Índice

Introducción, marco teórico y metodología	2
Análisis de casos	7
East Village Other, Nueva York (EEUU)	7
Un terremoto juvenil: El nuevo periódico de Nueva York	7
Soltarse el pelo: El formato	13
Invitación a la fiesta: La línea editorial	15
La política de la libertad tiene su límite: Las razones del fin	20
International Times, Londres (Reino Unido)	26
Un supermercado de ideas: el punto de encuentro de la juventud británica.	26
El espíritu de la disensión: Londres tiene un nuevo periódico.	28
Fomentaremos todo lo que se esté moviendo: la “no línea” editorial.	32
Londres en 1968: platea preferencial del Mayo Francés.	36
La policía también era fan: la caída.	38
Expreso Imaginario, Buenos Aires (Argentina)	44
Recógete el pelo, ven a la estación: <i>Expreso Imaginario</i> anuncia su partida	44
El micromundo: la línea editorial y estética	49
Contar un cuento sabiéndolo contar: un repaso por el contenido “inocuo”	53
El final es en donde partí: el <i>Expreso</i> llega a su estación final	58
Conclusiones	62
Bibliografía	65

Introducción, marco teórico y metodología

Los cien años que comprenden el siglo XX estuvieron atravesados por innumerables sucesos, pero las grandes guerras que tuvieron lugar durante la primera mitad fueron dos hitos insoslayables y algunas de sus consecuencias las podemos observar rápidamente en la segunda mitad del siglo. Casi instantáneas, en términos históricos. Desde cambios en las demarcaciones geográficas hasta profundas modificaciones demográficas, y así un enorme efecto dominó que se extendería con el correr de los años. Si nos centramos en la Segunda Guerra Mundial, se nos vienen a la cabeza distintas imágenes del desenlace de este gran conflicto; millones de muertos y perseguidos alrededor del mundo, la caída de Berlín en manos de los Aliados y la posterior división de Alemania son el reflejo automático, mientras que con el transcurrir del tiempo encontramos otras tales como cambios en las estructuras sociales, el consumo como articulador principal del desarrollo de la economía o aumentos repentinos en la tasa de natalidad.

Esta última consecuencia será la raíz del fenómeno que buscaré analizar. La Segunda Guerra Mundial fue un conflicto bélico prolongado, que se caracterizó por la movilización de tropas formadas por hombres jóvenes hacia los distintos campos de batalla, mientras que la mayoría de las mujeres se quedaban en sus respectivos países, a cargo de la retaguardia y sosteniendo el aparato productivo. Esto provocó que durante 1939 y 1946 la tasa de natalidad se viese reprimida, con un marcado aumento en la tasa de mortalidad. Una vez cesado el conflicto y la movilización de tropas, el aumento repentino de la tasa de natalidad produjo un rápido crecimiento de la población. A este suceso se lo conoce como *baby boom*, un fenómeno demográfico que constituyó una generación -hoy conocida como *boomers*- que a mediados de los años '60 ya superaba la tercera parte del total de la población mundial.

En ese contexto, el académico Theodore Roszak se encuentra con un descontento generalizado en parte importante de esa generación en los Estados Unidos y lo catalogó como “el nacimiento de una contracultura”, frase que titula su libro más reconocido y que lo posiciona como el hombre que acuñó este término al definirlo como “ese saludable instinto que rechaza, tanto a nivel personal como político, la violación sin entrañas de nuestra sensibilidad humana” (Roszak, 1984:62). Me parece importante resaltar el hecho de que esto no sucede en toda la generación, dado que el mismo autor se encarga de aclarar que la contracultura de la que él habla solo atañe a una porción de dicha juventud y a un puñado de sus mentores adultos, excluyendo a la juventud más conservadora “para la cual un poco menos de Seguridad Social y un

poco más de religiosidad tradicional (amén de más y mejor represión policiaca en las calles) sería suficiente para hacer de la Gran Sociedad una cosa hermosa”, a los grupos de jóvenes marxistas a quienes ve que “siguen atizando las ascuas de la revolución proletaria a la espera de una ocasión propicia para echarse a la calle”, a la juventud liberal “para la que el alfa y omega de la política es sin duda, todavía, el ‘estilo Kennedy’, y por último, a los militantes jóvenes negros, dado que sus programas políticos se “están definiendo en términos étnicos estrechos” y que su situación “exige un tratamiento tan especial, que requeriría características y dimensiones específicas” (ibídem:10-11).

Si bien a partir de la aclaración previa ya podemos vislumbrar cierta heterogeneidad, Roszak define que es muy difícil caracterizar a este movimiento que se estaba fundando de una manera improvisada y desordenada: “la contracultura no es ni mucho menos un movimiento tan disciplinado. Tiene algo de cruzada medieval: variopinta procesión en constante movimiento, ganando y perdiendo miembros a todo lo largo del camino” (ibídem:63). Más allá de esto, el descontento del que habla el académico norteamericano sin dudas tiene un enemigo que los articula a pesar de sus diferencias, y es la tecnocracia, aquella ideología que imperaba en Estados Unidos desde la década de 1930, a partir de la cual los depositarios del saber técnico accedían por su propio capital simbólico a los estratos de toma de decisiones, empleando un método científico para abordar asuntos políticos, sociales y, principalmente, económicos. Para entender el porqué del descontento ante este sistema, resulta importante el análisis que realiza Pasquali, quien retoma la tesis de Marcuse en la que expone que la técnica pudiera llegar a ser una bendición para la humanidad o cuando menos acelerar el advenimiento de una más humana sociedad pos tecnológica, pero

“en lo concreto histórico-social, ella es el brazo armado de la alienación, su más plástico, integrador y eficaz instrumento (...) Ella tiende a reducir el hombre a instrumento, cosa, medio, consumidor, fetichista, y ha sido capaz de sentar las bases para perpetuarse, bajo la bandera positivista del orden y del progreso” (Pasquali, 1976:23-24).

Es decir, la racionalidad tecnocrática no es ni más ni menos que un proceso político donde, bajo el paraguas de un modelo eficaz y productivo, la tecnología se había convertido en un medio a través del cual se organizaba la opresión y se allanaba el camino para los intereses particulares de quienes ocupan los espacios de toma de decisiones.

Parece imprescindible la idea de hegemonía de Gramsci como articuladora del contexto en el que esta tesis se sitúa y del fenómeno que pretendemos analizar, entendida como la ideología de un sector de la sociedad, o una combinación de ellas, que luego de un proceso de lucha

“tiende a prevalecer, a imponerse, a difundirse por toda el área social, determinando además de la unidad de los fines económicos y políticos, la unidad intelectual y moral, planteando todas las cuestiones en torno a las cuales hierve la lucha no sobre un plano corporativo sino sobre un plano ‘universal’ y creando así la hegemonía de un grupo social fundamental sobre una serie de grupos subordinados” (Gramsci 1980:57-58).

Es en este plano en el cual se configuran situaciones de resistencia como las que analiza Roszak, dado que algunos sectores buscaron el modo de agruparse por fuera de las combinaciones impulsadas por el poder hegemónico, nutriéndose de diversas vertientes que se postulaban en la vereda opuesta a las verdades tecnocráticas.

El presente trabajo tiene como objetivo realizar una reconstrucción de la contracultura durante las décadas de 1960 y 1970 a través de medios de comunicación alternativos. En ese sentido, la hipótesis circula sobre la idea de contracultura como movimiento que excede particularmente a los Estados Unidos, articulando el descontento contra la tecnocracia en occidente más allá de contextos particulares y a pesar de concebirse de forma descentralizada y heterogénea. Los cuestionamientos que servirán de guía en este proceso de investigación estarán ligados a la caracterización del fenómeno, comparando el contexto en el que se inscribe, analizando las batallas socioculturales que lo moviliza, identificando los consumos culturales y observando la oposición en cada caso, a fin de dar cuenta de la trascendencia de la contracultura como movimiento transversal que supo aunar aquellos sectores que manifestaban su descontento hacia el sistema imperante.

Basado en la afirmación de Roszak según la cual “gran parte del contenido más valioso de la contracultura no se manifiesta a través de la expresión literaria” y que en cuanto a materiales escritos “las fuentes más convincentes son los innumerables y a menudo efímeros periódicos *underground*” (Roszak 1984:307), analizaremos tres periódicos alternativos publicados en dicha época originarios de tres ciudades distintas, construyendo una suerte de triángulo occidental de la contracultura entre Nueva York, Londres y Buenos Aires; Norteamérica, Europa y Sudamérica, respectivamente. Esta afirmación de Roszak encuentra soporte en la consideración de Raymond Williams de cultura como sistema signifiante a través del cual

necesariamente (aunque entre otros medios) un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga, en la que convergen los sentidos antropológicos y sociológicos de la cultura como «todo un modo de vida» y el sentido más especializado de cultura como «actividades intelectuales artísticas», que se extiende abarcando a todas las «prácticas significantes» -desde el lenguaje, pasando por las artes y la filosofía, hasta el periodismo, la moda y la publicidad- (Williams 1994:13). En este sentido es que pondremos la lupa en *The East Village Other*, *International Times* y *Expreso Imaginario*, empezando por describir el contexto en el que se inscribieron, cómo y por qué fueron creados, y quiénes fueron sus autores materiales, poniendo cada uno de ellos en su debido contexto espaciotemporal. Repasaremos también tanto sus valores estéticos como su contenido, pasando por la línea editorial, las diferentes secciones que alimentaban sus páginas y las asignaturas que las movilizaban, así también como las diversas disciplinas que tuvieron lugar dentro cada número, algunas de ellas con una relevancia tal que hasta encontraron su lugar como una publicación por separada o inspiraron a otras. Habrá lugar para analogías entre unas y otras, puntos en común y discrepancias, con *el Underground Press Syndicate* como conector, en un mundo muy lejano del globalizado que conocemos post irrupción de internet. Además, daremos cuenta de lo que pasaba detrás de cada periódico, entendiendo las pujas internas y externas que se libraron con cada número, las implicancias de haber conseguido cierta popularidad, cómo fue su relación con la prensa hegemónica y los hechos que desencadenaron los finales de cada uno de los periódicos respectivamente. Todo ello con el objetivo de cerrar esta investigación con una conclusión que englobe los puntos neurálgicos de cada uno de los protagonistas del análisis y nos permita tener un mejor panorama de la contracultura de la época y de la trascendencia de estos medios como testigos.

Para culminar con esta primera sección, vale subrayar que para lograr los objetivos propuestos utilizaremos fundamentalmente técnicas del orden cualitativo, con predominancia del análisis discursivo, a fin de realizar un abordaje profundo del material textual que permita dar cuenta de los sentidos que se imprimen en cada una de estas publicaciones, analizando representaciones, caracterizándolo y relacionándolo con el contexto en que fueron concebidos. Así es que analizaremos copias digitalizadas de los números originales de cada una de las publicaciones, ya sea mediante imágenes o representaciones gráficas como a través de la escritura, para poder profundizar en la contracultura que hace al problema de esta investigación. Dicho análisis se hará extensivo a diversos materiales satélites a los periódicos – desde libros biográficos y autobiográficos, pasando por homenajes, hasta

desgrabaciones de conferencias de prensa- que fueron viendo la luz en el transcurso de los años y fueron alimentando el carácter mitológico de estos ejemplares. Los archivos personales y recopilatorios serán fundamentales para este tipo de análisis, pudiendo llegar a indagar en colecciones enteras de los periódicos, hecho que sería imposible de otra manera al tratarse de una producción cultural alternativa, la cual se ve muy afectada por el paso del tiempo y la falta de registros oficiales. Así también la entrevista será una herramienta fundamental, mediante la cual intentaremos reconstruir la voz tanto de los protagonistas como de los lectores, intentando comprender la mirada de los sujetos sobre el objeto y la coyuntura en la cual estos se reproducían, descubriendo las lógicas de sentido que estos protagonistas le dan a su interacción y permitiéndonos inferir lo que estaba sucediendo en el recorte especificado.

Por último, vale mencionar que también utilizaremos técnicas cualitativas, mayoritariamente para ubicar contextualmente el estado en el que estos medios fueron desarrollados, a partir de datos demográficos y económicos de los distintos puntos geográficos elegidos, como así también poder brindar estimaciones de tiradas y población impactada, que den cuenta de la relevancia de los mismos.

Análisis de casos

East Village Other, Nueva York (EEUU)

Un terremoto juvenil: El nuevo periódico de Nueva York

“Aiming at the word in general, we hope to become the mirror of the opinion of the new citizenry of the East Village”.

The East Village Other, Vol. 1, n°1

Arraigado en el East Village, un barrio ubicado al sudeste de la isla de Manhattan en la ciudad de Nueva York, *The East Village Other* fue el segundo periódico *underground* que vio la luz en los Estados Unidos, en el año 1965, un poco más de un año después del nacimiento de Los Ángeles Free Press. Pero este último es solo un detalle cronológico, ya que *EVO* -el acrónimo por el cual se popularizó- fue quizás el más influyente dado por el vanguardismo en el uso de técnicas visuales y sus distintas secciones de alto contenido contracultural para la época. Además, sus creadores fundaron el *Underground Press Syndicate*, una organización que le dio una voz, nombre y legitimidad a este movimiento, un multiplicador de fuerzas desde la alternatividad a través del cual intercambiaban historias sin cargo y se daban a conocer. Según Abe Peck, autor de *Uncovering the Sixties: The Life & Times of the Underground Press*, en 1967 Allen Katzman, por entonces uno de los editores de *EVO*, dejaba en claro que no eran solo un “diario comunitario”, sino que eran “un movimiento mundial por el arte, la paz, los derechos civiles y la moral en la política” (Peck, 2012).

Desde 1965 hasta 1971, este periódico *underground* golpeó el miedo en los corazones de millones de estadounidenses, pero muchos otros estadounidenses lo recibieron como una luz de esperanza y alegría. Esencialmente fue el buque insignia de los años sesenta. Como presentamos anteriormente, *EVO* influyó en muchos otros llamados periódicos *underground* en Estados Unidos y su ejemplo fue replicado en todo el mundo. Aunque a menudo se mostraba la resistencia a la guerra de Vietnam, apenas era el único tema, ni tampoco se trataba solo sobre sexo, drogas y rock and roll, aunque ciertamente estaban presentes.

The East Village Other, fue un periódico iniciado principalmente por tres personas en octubre de 1965 con conocimientos escasos -por no decir nulos- sobre el manejo de un periódico, y se convirtió en uno de los periódicos *undergrounds* más

populares de los Estados Unidos, alcanzando una circulación máxima de aproximadamente 65.000 ejemplares en el año 1969. Se hizo popular porque fue una verdadera alternativa al contenido que ofrecían *The Village Voice* -el otro periódico de la zona-, *Herald Tribune* y *The New York Times*. Era una alternativa porque era el único documento que presentaba las preocupaciones de la comunidad de East Village en sus propias palabras, desde su punto de vista. Una comunidad integrada por personas de clase media o baja, marginados, artistas emprendedores y bohemios que habitaban “un vecindario muy sucio, deteriorado y parcialmente abandonado” según detalla Dan Rattiner (2012), quién fuese uno de los fundadores del diario.

El *EVO* comenzó en la imaginación de Walter Bowart, un artista plástico nacido y criado en Oklahoma -ciudad en la que asistió a la universidad, para luego retirarse y formar parte de la escena artística de Nueva York, mientras vivía de servir bebidas en la barra del Stanley's Bar- y fue plasmado en el desván de su departamento del cuarto piso, ubicado en Avenue B y 2nd Street. Fue el único creador de la Edición N.º 1; una hoja de prueba de costado, sin cortes, que se dobló en un tamaño de tabloide. “Las cuatro páginas que se formaban cuando se desplegaba la hoja, parecían más una obra de arte moderno que un periódico”, diría Rattiner sobre la impresión que le generó el diario cuando se lo encontró en el puesto de periódicos de 8th Street y 6th Avenue. A medida que los lectores le daban vuelta, se encontraban con que las páginas miraban en todas direcciones. Cualquier persona con medio ojo que pasara por un puesto de periódicos de Village en octubre de 1965, podría ver que Bowart estaba muy por delante de otros para aprovechar el verdadero potencial de la revolución en las técnicas de impresión que estaba comenzando. Sin saberlo, una nueva forma de llevar a cabo un diario estaba en el mercado y solo implicaba el uso de tijeras y pegamento para una prueba de página, hacerle una fotografía y por último imprimirla a partir de copias. Y hago énfasis en que era una “nueva forma”; hasta el momento solo se había utilizado para copiar documentos, era la primera vez que esta técnica daba lugar a una creación.

Rattiner buscó el nombre, la dirección y el teléfono de Bowart, y lo llamó desde la misma esquina en donde se había encontrado con la primera edición de *EVO*. “Este es un periódico increíble”, le dijo. “¿Planeas hacer un segundo número?”. “No tengo idea”, le respondió. Para ese entonces, Rattiner ya tenía algo de experiencia en el ámbito del periodismo local, era oriundo de Nueva York y ya había publicado periódicos en Hamptons y Montauk, dos pequeñas localidades del mismo estado. Le dijo que podía intentarlo y que disponía de tiempo para ayudarlo, sabía que si de

verdad quería continuar con la publicación iba a necesitar anuncios y él sabía cómo conseguirlos. Bowart, por su parte, lo invitó a su casa.

Una vez en el *loft* de Bowart -un lugar más parecido al estudio de un artista que a un hogar, con lienzos de distintos tamaños colgando de las paredes, collages a medio terminar, cubos de pintura, pinceles, escaleras y caballetes desparramados-, Rattiner fue directo al grano: “¿hay algún otro periódico en el East Village?”. “No”, le respondió Walter. “Bueno, tienes una oportunidad aquí, esta es una nueva comunidad, esto podría ser un contrapunto al *The Village Voice*, un nuevo *Village Voice*”.

Durante algunas horas intercambiaron filosofías. Dan habló acerca de cómo escribir los perfiles de algunos de los artistas más destacados de la zona, escribir editoriales en contra de la Guerra de Vietnam, señalar a los terratenientes, escribir historias sobre tiendas y restaurantes, y dar espacio a nuevas ideas y formas de hacer las cosas. Por su parte, Walter pinchó “Highway 61 Revisited” de Bob Dylan y comenzó a sonar “Ballad for a Thin Man”. Su filosofía estaba compuesta por el radicalismo, la anarquía, la legalización de la marihuana, amor, drogas y sexo libre, y el fin de la Guerra de Vietnam. “La gente no sabe lo que está pasando, está justo aquí en el East Village, escucha la canción, hombre”.

But something is happening here

And you don't know what it is

Do you, Mr. Jones?

(Bob Dylan, Ballad of a Thin Man, 1965)

Las cartas estaban echadas. Bowart incorporaría a un amigo, el poeta Allen Katzman, para tener una tercera posición a la hora de tomar decisiones que fuera de su confianza. A su vez, Allen traería a su hermano gemelo, Donald, para que oficiara de contador. En pocos días se incorporaron como una empresa, emitieron acciones y se repartieron en tres partes iguales. El periódico contracultural más *anti-establishment* jamás creado se hizo bajo las normas de Wall Street.

Si bien podemos decir que la fundación del periódico se debe a un encadenamiento de hechos fortuitos, la prensa *underground* estadounidense de la década de 1960 fue un estallido provocado por fuerzas que actúan dentro de la contracultura después del asesinato del presidente John Fitzgerald Kennedy en 1963 (Katzman, 2017); apertura y libertad sexual, el desarrollo de una nueva conciencia a través de la música folk y rock, el aumento del uso de drogas con fines experimentales y recreativas como la marihuana y el LSD, la creación de organizaciones vinculadas a nuevas políticas de izquierda, los derechos humanos y la no violencia, por nombrar

algunas. Estas diferentes ideas y movimientos empezaron a elaborar un entretejido, que por supuesto necesitaría de una voz que las representara en los medios de comunicación. Como explica Jacob Brackman en la revista Playboy de agosto de 1967, “dada una nueva juventud, una nueva bohemia, un nuevo humor iconoclasta, una nueva sexualidad, un nuevo sonido, un nuevo abolicionismo, una nueva izquierda, una nueva esperanza y un nuevo cinismo, una nueva prensa era inevitable” (Brackman, 1967).

Cabe destacar que cuando Brackman hace mención a una “nueva juventud”, no es un dato irrelevante ya que este nuevo movimiento iba a estar sostenido por los primeros hijos del *baby boom*, posterior a la Segunda Guerra Mundial. Ellos fueron los que se pusieron al frente de movimientos en contra de la Guerra de Vietnam, a favor de las libertades individuales, el feminismo y los derechos de los homosexuales y afroamericanos, por nombrar algunas de las causas de impacto social más relevantes de la época en Estados Unidos. Alex Gross, colaborador del *EVO* y de otros periódicos contraculturales en Europa, cuenta que a este fenómeno se lo denominó en su momento terremoto juvenil,

“una sacudida sísmica que puede ocurrir repentinamente cuando las reglas con las que creemos que vivimos están subdivididas gravemente por las reglas con las que realmente vivimos, causando profundas erupciones sociales que estallan repentinamente en poderosos trastornos alrededor nuestro”
(Brackman, 1967).

Así dado el contexto, *EVO* se convirtió en una plataforma improvisada para esta generación -de la que se sentía parte- que creía fervientemente que se producirían cambios importantes y duraderos en los Estados Unidos.

El sello distintivo de *The East Village Other* era estar deliberadamente en contra del status quo de los medios de comunicación tradicionales. Ya sean las caricaturas o las luminarias clandestinas las que proporcionaron el texto, *EVO* se deleitó con la ofensa. Michael Simmons -reconocido escritor, músico y activista- sostiene que “para los jóvenes neoyorquinos de los años ‘60 y ‘70, *EVO* habló por nosotros, en nuestra voz, con nuestro insolente sentido del humor, nuestra pasión y toda la certeza de la juventud de que podríamos cambiar el mundo” (Simmons, 2012).

Acerca del nombre hay varias versiones que circulan, pero hay dos que son las más fuertes. Me parece menester explicar antes que las reuniones en las que se tomaban decisiones, se diseñaban los collages para las tapas o se armaban las editoriales de cada número, eran consideradas rituales de participación colectiva,

generalmente iniciaban de noche -podían durar hasta el otro día-, en donde había una persona que entraba en la oficina del editor con una caja de zapatos, que contenía las tareas a realizar y algunas drogas para “amenizar” la velada. Algunos elegían marihuana, otros se volcaban a la cocaína y también había quienes preferían LSD, aunque en lo posible se trataba de dejar los ácidos para luego de terminada la labor. Era la militancia del uso libre de las drogas a modo experimental en su máximo esplendor. Steven Heller, quien fuese durante más de tres décadas Director de Arte del New York Times, cuenta que algunos años después invitaron a Robert Hughes, crítico de arte para el mismo periódico, a ser parte del ritual semanal y este lo describió como una “experiencia Dada”. “Dada fue el movimiento alemán de arte político ‘anti-arte’ de la década de 1920”, explicó con su acento australiano, “y es lo más cercano que estuve de verlo” (Heller, 2012).

Habiendo hecho esta introducción para entender por qué no existen registros de determinadas decisiones o un relato de ciertos hechos puntuales, podemos volver a la cuestión del nombre del periódico. Una versión sostenida por Ed Sanders, dueño de la librería Peace Eye, cofundador de la banda de rock The Fugs y alguien muy cercano al diario -incluso más adelante vamos a ver que una sección muy reconocida va a estar inspirada en una de sus canciones-, dice que el nombre se le ocurrió al poeta Ted Berrigan, quien añadió al nombre de aquel vecindario la palabra “Other” a raíz de la famosa línea de Arthud Rimbaud en *Lettres du voyant*, “Je est un autre” (Yo soy otro) (Sanders, 2012). La otra versión, lo tiene como protagonista a Ishmael Reed, un poeta, escritor y ensayista destacado por la defensa de las comunidades afroamericanas, quien recuerda haber sugerido el mote “The Other”, vinculado a la introducción que escribió Carl Jung en “El paraíso perdido” de John Milton, en donde se refiere al revolucionario Satanás como “el otro”.

“Eso es lo que éramos: forasteros culturales, no éramos nativos de Nueva York; personas que teníamos actitudes ambivalentes hacia la ciudad donde esperábamos hacer nuestra reputación como artistas. Vimos los cómics como arte, y ahora un periódico que era una obra de arte. Walter llevó su estilo artístico al periódico” (Reed, 2012).

El segundo número de *East Village Other*, cortado, pegado y ensamblado todavía en el desván de Walter, apareció a principios de noviembre de 1965. Todavía se hacía como un collage, pero ahora era un periódico regular de tabloide, de ocho páginas. “Había traído mi Jeep desde Montauk (...) y Walter, Allen y yo fuimos a los quioscos de periódicos y los entregamos. Los vendíamos por quince centavos.

Teníamos U\$S 7,50. Nadie lo devolvió”, cuenta Rattiner. Si bien todavía conservaba su elaboración artesanal y todo seguía pasando en el departamento de Bowart, para este segundo número ya se habían incorporado muchas personas, había un equipo de editores y documentos reales de incorporación. Pero uno de los primeros grandes saltos se dio antes de que viera la luz la edición número 3, cuando *EVO* contó con su propia oficina en la avenida A, entre las calles 9 y 10, justo frente a Tompkins Square, que en ese entonces era una mezcla de tierra, cemento y maleza. Walter se puso al frente de la obra en aquella vieja tienda, construyó un mostrador que hiciera las veces de recepción, revistió paredes y mandó a hacer el cartel para el frente.

“Al final del día siguiente, teníamos mesas, sillas, escritorio y lámparas, y nos estábamos mudando. Por encima de la puerta principal, el gran cartel mostraba un ojo medio dormido dentro de la letra O de “Other”. Loco, cómo estábamos” (Rattiner, 2012).

Ese sería el hogar del *EVO* hasta 1968, cuando Bill Graham, empresario y promotor de conciertos, a cambio de anuncios en el periódico les cedió el espacio de oficinas en el tercer piso de la por entonces nueva Fillmore East -hoy reconocida sala de conciertos en donde actuaron John Lennon, Led Zeppelin, Jimi Hendrix, Miles Davis, Frank Zappa, entre otros-, proporcionando acceso diario a la importante escalera trasera de la sala de conciertos, lo que significaba una línea directa con las estrellas del rock and roll.

Más adelante hablaremos de los contenidos, haciendo un recorrido en el que podamos ver su evolución a medida que el proyecto crecía a pasos agigantados. Pero a modo de adelanto, podemos confirmar que, si bien el enfoque fue variando, siempre se proporcionó una imagen contrapuesta de lo que ofrecían los noticieros de televisión y los diarios convencionales, por sobre todos los casos, el Times. Peck resume los cimientos en los que se sostuvo la revista y sirvieron de estandarte para toda esa nueva generación de la siguiente manera: “las drogas estaban bien, el sexo era genial, la guerra de Vietnam era una desventaja, el racismo era para los perdedores” (Peck, 2012).

EVO era raro y fuera de lugar; publicó gráficos extraños, collages enormes y poseía una escritura que se destacaba tanto por su poética como por el valor informativo. A veces, *EVO* era "obsceno", utilizando malas palabras o publicando anuncios publicitarios sexuales que eran considerados "groseros". Pero fue solo "obsceno" para aquellos que aceptaban determinadas restricciones sociales. Según relata Jason Katzman, “para *EVO*, y los habitantes de East Village, lo que era

‘obsceno’ y ‘desagradable’ para el *establishment*, era ‘abierto’, ‘libre’ y ‘hermoso’ para ellos” (Katzman, 2017).

En febrero de 1967, casi un año y medio después de su primera aparición, *The East Village Other* había publicado más de 30 ediciones y salía a la calle de manera quincenal. Ese mes, la revista *Life* -por ese entonces la publicación con mayor circulación-, tenía como portada a Ed Sanders, representante importante de la comunidad, de quien hablamos anteriormente. “Somos hippies”, cuenta Rattiner que exclamó Bowart cuando lo vio; “no éramos hippies cuando esto comenzó, pero ahora lo somos”. La generación a la que representaban y de la que eran sus principales voceros, llegó a ocupar el cartel principal en los medios nacionales que ellos mismos criticaban.

Soltarse el pelo: El formato

“EVO en 1965 fue la primera publicación en Estados Unidos en pensar en el periódico como una forma de arte.”

Robert Glessing

Cuando Rattiner recogió en el puesto de diarios el primer número de *EVO*, lo primero que lo impactó fue el diseño. Y también fue una de las primeras cosas de las que habló con Bowart: “Nunca he visto algo así, ¿cómo se te ocurrió esta idea de adjuntar todas las páginas, publicando historias de costado y boca abajo?”. “Pensé en ello”, respondió (Rattiner, 2012). *EVO* no tenía un formato predeterminado. O sí, el formato predeterminado era no tenerlo. Si bien tenía una página editorial anclada, las características y las columnas no estaban limitadas por reglas estéticas o funcionales.

Steven Heller cuenta que cuando llegó a *EVO* en el año ‘70, el personal de diseño, de entre cinco y diez personas, estaba compuesto por amateurs antiguos sin una idea de cómo crear un diseño coherente, incluso si quisieran. Por otro lado, él ya era un veterano de dos años al lado de ellos, que aprendió las formas de la cuadrícula, la composición del eje central y sabía la forma correcta de referirse a una revista o periódico. Las primeras semanas trataba con empeño de trasladar esos conocimientos al periódico, pero terminó aburriéndose. Es más, llegó a envidiar a los diseñadores sin experiencia que lo rodeaban. Sin embargo, se deleitaba con caricaturistas como Fred Mogubgub, que dibujaba diseños obsesivamente intrincados para las tapas, cabezales y páginas interiores que a menudo se imprimían en una fuente dividida, yendo de un

amarillo ilegible a un naranja brillante y luego a un verde tenue, sin ningún tipo de criterio establecido. Con el correr de los días, comenzó a jugar con las copias; soplando palabras, colocando una pesada cinta sobre o debajo de los bloques de copia para enfatizar pasajes clave. Empezó a integrar varias imágenes encontradas y recortadas alrededor del texto y los titulares para dinamizar aún más la página. “Lo comparé con literalmente soltarme el pelo, que llevaba en una coleta apretada”, cuenta Steven. Pronto sus diseños en *EVO* eran tan feos -léase vibrantes- como los otros y todavía tenían cierta apariencia de texto que se podía leer. Las páginas se habían convertido en texturas (Heller, 2008).

Los pintores, poetas, “hippies” y filósofos psicodélicos que se involucrarían en la prensa *underground*, como es el caso de *The Other*, tomaron el control de técnicas olvidadas como recorte y el collage y cambiaron el blanco y negro ordinario, sin vida, plano, bidimensional estilo del periódico en una hermosa, radiante, mágica y mística fiesta con movimiento para los ojos. Aquí es donde las noches de pegado de *EVO*, la denominada “experiencia Dada” que mencionamos en el capítulo anterior, cobra importancia. Que un periódico haya sido elaborado por personas que volaban alto en ácido y que esto haya contribuido enormemente a su contenido y apariencia de despreocupación feliz, transformándose en una de las distinciones que lo posicionó en la vereda opuesta a la prensa convencional, es algo para recordar y destacar.

Charlie Frick, en su análisis sobre el diseño psicodélico que caracterizó a la prensa contracultural de la época, sostiene que fueron el primer grupo cultural fuera de los músicos negros de jazz que se involucraron con sustancias que alteran la mente para ayudar a la creatividad (Frick, 1979). Así preparados, sortearon los estilos aburridos, relativamente lineales, en blanco y negro, arriba y abajo del periodismo de periódicos y revistas, y rompieron muchas de las restricciones literarias y gráficas que hasta ese momento definían y limitaban los estilos de publicación. Y esto último es una constante que se repite en cada aspecto que analizamos; los artífices de este movimiento no aceptaban ni se ponían ningún tipo de límite.

El estilo de arte, alucinante y mutante, produjo muchas combinaciones simultáneas en la visión del lector, lo que permitió que las noticias que no tenían espacio en la prensa convencional estuvieran acompañadas también de una visión mejorada y ampliada. Las obras de arte se usaron para inducir el viaje en el tiempo, para profetizar o para actuar como nuevos vehículos del código secreto utilizado por todos los poetas, artistas, escritores y visionarios que conformaron un colectivo que le mostró al mundo que existía otra forma de hacer periodismo.

Invitación a la fiesta: La línea editorial

“EVO estaba en contra del draft (reclutamiento), la guerra en Vietnam, la censura, odiaba al presidente Lyndon Johnson, apoyaba el amor libre y alentaba el uso de la marihuana y el LSD”

Jason Katzman

The East Village Other no se parecía en nada a los periódicos convencionales de la época, pero su estética no era el único aspecto que lo diferenciaba. Incluso, tal vez era lo menos importante. Lo único que conectaba remotamente este medio a los periódicos que formaban parte del *establishment*, era que estaban impresos en el mismo tipo de papel. Las personas que estaban involucradas en *EVO* tenían un mensaje, una historia vital que había que contar. “Si eras un joven criado en los suburbios de la era Eisenhower, las preguntas que te consumían eran: ¿Qué demonios está pasando?, ¿qué significa todo esto?, ¿dónde encajo?, y, lo más importante, ¿cómo me invitan a la fiesta?” explica Alan Abramson (2012), quien fuese fanático de la revista y hoy es uno de los principales aportantes para mantener las exhibiciones permanentes que se realizan en homenaje y el sitio web que recopila la historia y las investigaciones realizadas acerca del periódico. Como mencionamos anteriormente, la gente que transitaba en los amplios espacios de la contracultura necesitaba sus propias visiones, con cierto sabor psicodélico y formas de ver la realidad, inmersa en las cuatro paredes que ofrecía la “vida recta”.

En todas partes, pero especialmente en Estados Unidos, se estaba produciendo una revolución cultural, una revolución que eventualmente arrastraría a los viejos tótems políticos y artísticos a la obsolescencia. La sabiduría estaba ahora del lado de los jóvenes que estaban cansados de lo que el contexto tenía para ofrecerles, los mandatos sociales y la realidad imperante. Charlie Frick sostiene que, dada esta coyuntura,

“el propósito primordial de la prensa contracultural era transmitir esta información y convencer a los jóvenes del mundo de que no estaban locos y solos; que eran más sabios que sus mayores, que persistían en un camino político y económico que conducía a ninguna parte” (Frick, 1979).

Leer *EVO* era la invitación a la fiesta.

Estar en contra de la guerra de Vietnam era determinante para la contracultura de los años sesenta, y así lo expresaba *EVO*. Ciertamente es de los temas que más trata a lo largo y ancho de todas sus ediciones. El diario fue testigo y le dio mucho espacio al movimiento que puso en primera plana los cambios sociales que se produjeron durante el último período de los casi veinte años que duró la disputa en el sudeste asiático. Sin ir más lejos, la edición número uno incluía dos notas de tapa: en primer lugar, *"Peace rally breeds strange bedfellows"* (Marcha por la paz genera extraños aliados), sobre un acto en la comunidad en el que distintos oradores daban su punto de vista acerca de las atrocidades que se llevaban a cabo en Vietnam mientras que un grupo de anticomunistas mezclados entre los activistas por la paz los insultaban y hacían campaña por William Buckley -candidato a alcalde de Nueva York por el Partido Conservador-, y en segundo, *"Generation of Draft Dodgers"* (Generación de evasores del reclutamiento), acerca de cómo se multiplicaban los casos de hombres entre 18 y 26 años que salían sorteados para ingresar a las filas de la armada estadounidense durante el conflicto armado y buscaban la manera de evitarlo, mientras que desde el Estado declaraban que el ejército y la marina necesitaban doblar el número para poder continuar con la guerra. Este último tema volvería a ser nota de tapa en el número 2, bajo el título *"Lower East sider burns for the nation"* (El de Lower East Side que arde por la nación), que relata la historia de un joven que quemó su carta en público en pleno East Village, un hecho simbólico de protesta que se hizo frecuente tanto en Estados Unidos como en otros países del mundo en donde se utilizaba el mismo sistema de selección.

Con la lucha por la paz como estandarte bien alto, el periódico decantaba en otras temáticas. Recapitulando, así como Walter Bowart usó de soporte una canción de Bob Dylan para mostrar su punto de vista a Dan Rattiner en aquella primera reunión en donde se cocinó la continuidad de *EVO*, la música era parte importante del colectivo de East Village y ocuparía el mismo lugar en el periódico. De vuelta en el mítico primer número, podemos ver un perfil de Bob Dylan -donde elogian su poesía - poco más de 50 años antes de ser reconocido con el premio Nobel y lo critican por haberse pasado al bando de los instrumentos eléctricos y alejado de la lucha social-, y el anuncio de una serie de conciertos de los ya mencionados The Fugs en un teatro de la comunidad. El segundo número de *EVO* incluiría la crónica de un concierto de Chuck Berry en el Village Theatre y así sucesivamente hasta el último número, publicado en 1975.

Pero con respecto a la música, en el apartado anterior mencionamos un hecho que marcaría un antes y un después: la mudanza al tercer piso del Fillmore East. La

sala de conciertos era un lugar íntimo, allí podías simplemente presentarte, comprar entradas y escuchar a The Doors, Jefferson Airplane, Big Brother & The Holding Company y así sucesivamente. “Estar allí fue más allá de lo trascendente (...) y leer *EVO* era lo mejor después de estar allí”, sostiene Abramson (2012). *EVO* funcionó como el diario de la sala de conciertos de manera no oficial. Allí se revisaban estas actuaciones asombrosas, el color de los espectáculos se transmitía ingeniosamente en sus páginas y los jóvenes lo tomaban como una referencia.

Música de rock and roll, arte psicodélico, drogas, oposición a la escalada de la guerra en Vietnam y el sexo, eran apenas destellos de lo que *EVO* era capaz de dar. En sus páginas podíamos encontrar también feminismo, misticismo oriental, todo lo que pasaba alrededor de la comunidad de East Village, los nuevos enfoques de la educación, apoyo y soluciones a los problemas prácticos de los artistas, ecología y medio ambiente, y la lucha por la igualdad de afroamericanos y latinos. En términos ideológicos, el periódico se alineó dentro de lo que el *statu quo* había dado por llamar “nueva izquierda”, que se puede traducir en una mirada actualizada sobre la teoría marxista clásica, aunque puertas adentro admiten que este tema nunca tuvo un papel importante. Alex Gross (2012) llegaría a decir incluso que su participación dentro de este nuevo movimiento de izquierda era más cultural que política.

El humor también tendría un papel protagónico desde el comienzo, tanto verbal como visual. *EVO* se podría clasificar dentro de la continuidad de la larga tradición estadounidense que mezcla humor y escepticismo promovido por Mark Twain, Ambrose Bierce y H. L. Mencken durante la primera mitad del siglo XX, propiciando una plataforma para que artistas como Robert Crumb, Art Spiegelman o Kim Deitch llegasen a millones de personas. En este sentido, *The Other* presentó cómics también desde el principio de su vida. Bill Beckman dibujó la primera tira que se llamó Captain High, publicada en el número 2, con un personaje principal cuya característica más marcada era estar tan drogado que sus pies nunca tocaban el suelo. Durante 1966, un muy joven Robert Crumb entró y dejó sus primeros dibujos animados, algunos de los cuales fueron dibujados antes de que cumpliera los 20 años. Peter Leggieri, uno de los tantos editores que pasaron por las filas de *EVO*, diría que Crumb era un vagabundo, vagando de un lugar a otro por todo el país. Aparecía inesperadamente con un nuevo trabajo, se quedaba durante un tiempo y luego volvía a despegar. Desde Buffalo llegaría Manuel Rodríguez, más conocido como “Spain”, con sus cómics apocalípticos que “representan a revolucionarios motociclistas que luchaban por la verdad, la justicia y la gente, con la ayuda del cerebro intergaláctico” (Leggieri, s.f.). Spain se convertiría en uno de los caricaturistas fijos en el diario, sorprendiendo a los políticos con su

análisis marxista de los acontecimientos. De la mano de Spain Rodríguez, en 1967 *EVO* publicaría "Zodiac MindWarp", el primer cómic *underground* en formato de tabloide, con su protagonista Trashman, un héroe de la clase trabajadora y el número uno de las causas de la izquierda radical.

En las oficinas del Fillmore East, se reunían los máximos exponentes del cómic contracultural en una suerte de festival de Woodstock, pero privado, en la sala de producción denominada "*back room*" (la sala del fondo). Por allí pasaron más de 30 artistas cuyas tiras cómicas se publicaron en el periódico. Según testimonios de los mismos colaboradores, a veces parecía que *EVO* era el centro de convenciones de los caricaturistas *underground*, un lugar donde podían reunirse, conversar, intercambiar opiniones y galvanizarse en un movimiento.

Uno de los puntos focales de los caricaturistas *under* fue el odio compartido al Código de Comics, una lista de prácticas de censura de 1954 diseñada y regulada por la Autoridad del Código de Cómics, que depende de la Asociación de Cómics de Estados Unidos (CMMA por su sigla en inglés) para proteger a los jóvenes de ciertos efectos considerados adversos. Todos los cómics tenían que llevar el sello de aprobación del Código de Cómics, el cual estaba basado en un código acordado por la Asociación de Editoriales de Revistas de Cómics en 1948, que a su vez tenía origen en el Código de Producción de Hollywood de 1930, siendo aún más restrictivo que este último. El Código de 1954 tenía 41 reglas, las cuales son fáciles de adivinar y muy bien resumidas por Julia Rittenberg (2021):

"no sexo, no drogas, no malas palabras, no rock and roll, no desnudez. Las palabras 'terror' y 'raro' fueron prohibidas en los títulos de los cómics. Además, los policías siempre debían tener razón y ser correctos, mientras que los villanos siempre tenían que perder. Estas reglas supuestamente aseguraron evitar contaminar a la juventud estadounidense con sexo, drogas, maldad y comunismo".

Los dibujantes de cómics *underground*, sin embargo, parecían jurar romper todas sus reglas. Querían que los cómics fueran un medio de expresión para adultos donde cualquier tema fuera legítimo para la discusión. Querían ir a donde ninguna pluma se atrevía a ir antes y lo hicieron. No había reglas. Ellos advirtieron al mundo llamando a su trabajo "Comix". La "x" final hacía referencia a su contenido para adultos. Cabe destacar que el Código de Cómics era muy severo, al punto de que no permitían historias de *zombies* o vampiros, ni que hablar de escenas con contenido erótico, violencia o drogas. En el año 1955, la Autoridad del Código del Cómic (CCA

por sus siglas en inglés) había considerado que la historieta de William Gaines - creador de la revista MAD, entre otros laureles- llamada "El día del juicio" iba en contra del Código porque su personaje principal era negro. Habían pasado un poco más de diez años, pero no había cambiado mucho el Código como para autorizar una tira protagonizada por un superhéroe que estaba todo el tiempo bajo los efectos de la marihuana de manera explícita. De todas maneras, las caricaturas publicadas en *EVO* pudieron escapar del control de la CCA debido a que, en general, se comercializaban por canales alternativos a los que tenían bajo su dominio.

Otra de las secciones populares y disruptivas que presentó *EVO* fue Slum Goddess, una sección inspirada en una canción homónima de The Fugs, que en español sería algo así como "diosa de los barrios bajos". Esta sección surgió a modo de respuesta a las secciones de revistas que elegían a las reinas de belleza según el estereotipo de la mujer con curvas, maquilladas y semidesnudas. En contrapartida, las primeras ediciones de *EVO* mostraban a su Slum Goddess completamente vestida, en un diseño de dos o tres imágenes en varias poses naturales y con poco maquillaje. Cada diosa, además, era acompañada por algún escrito de su propia mano.

Slum Goddess era una representación satírica de Playboy, le cuenta Donald Katzman a su hijo en una entrevista en 1987 (Katzman, 2017). Mientras las modelos de Playboy eran elegantes y brillantes, las Slum Goddess eran naturales y abiertas. Cuando las *playmates* posaban desnudas en la cama o lavando su auto deportivo favorito, la diosa de los barrios bajos iba vestida, con una sonrisa espontánea y caminando por la avenida. Las modelos de Playboy representaban algún tipo de visión utópica del sexo, mientras que *EVO* buscaba representar algo más real. Pero esta sección de tintes feminista que proponía el periódico fue interrumpida. De manera gradual, las mujeres comenzaron a aparecer desnudas y la prosa que las acompañaba número a número desapareció, lo que muestra un aumento en la fascinación por la desnudez y preponderancia hacia producir un material cada vez más abocado a lo sexual, que poco a poco saturaría al periódico. Finalmente, bajo el recurso de mostrar mujeres desnudas, se perdió toda la originalidad que había comenzado con la sección. La diosa de los barrios bajos pasó de ser una sátira de Playboy a una imitación.

Con esto no quiero decir que lo sexual no tenía relevancia en la revista, pero iba por otras vías. Por supuesto que el sexo era importante, pero pasaba más por lo teórico o cultural, por la militancia del amor libre por citar un ejemplo, y no por el hecho de tomar a mujeres como objetos. El sexo para *EVO*, por lo menos en sus principios, significaba abordar todas las temáticas que en la década del 1960 eran tabú y ningún

medio de comunicación se atrevía a mostrar; desde sexo heterosexual y homosexual, hasta problemáticas como el control de la natalidad y el aborto. Todos estos tópicos tenían un lugar en *EVO*, abrían y daban valor a profundos debates en una juventud que parecía dispuesta a profundizar en cada aspecto de la vida cotidiana.

Y si hablamos de secciones que tuvieron suceso, no podemos pasar por alto “*Wheel and Deal*”, la sección de anuncios clasificados. Hasta aquí, nada que no podamos encontrar en cualquier otro periódico. Pero el quiebre comenzó a verse a partir de mayo de 1966, cuando se empezó a permitir la publicación de pequeños anuncios en la que hombres y mujeres se buscaban mutuamente con mensajes sexualmente explícitos. De hecho, fue el primer periódico que lo hizo, años antes de que apareciera *Screw* o que se empezara a dar en la *National Enquirer*. En principio, fueron justificados por el personal editorial en nombre de la libertad, durante un tiempo pasaban desapercibidos entre la gran cantidad de anuncios, hasta que empezaron a cobrar mucho más protagonismo y se volvieron necesarios para el bienestar económico del periódico. Incluso, Steve Kraus (1979), colaborador de *EVO*, cuenta haber hecho una historia sobre personas que habían publicado anuncios de sexo y descubrió que no solo eran reales, sino que también trabajaban de ello y utilizaban al periódico como su fuente de clientes.

Attractive, life-bearing girl, invited to explore sex in a new dimension. Without hang-ups and up-lightness, with joy and giving. 875 3150

(The East Village Other, 1967)

En síntesis, sus imágenes eran salvajes, sus cómics iban más allá de lo conocido y, aunque a veces el texto era ilegible, su lenguaje era libre y se permitía insultar o utilizar un tono coloquial rozando lo grosero, para lograr que su contenido intelectual estuviera al alcance de todos. Entre el año 65 y 72, si vivías o tenías conexiones con la ciudad de Nueva York y querías saber qué estaba pasando, quién tocaba en Fillmore East, qué estaba sucediendo en Tompkins Square Park, estabas interesado en la última encarnación de cualquiera de los muchos movimientos del momento o si tu escape eran los cómics y necesitabas una solución semanal, leías *The East Village Other*.

La política de la libertad tiene su límite: Las razones del fin

"Hemos aprendido a subsistir con lo mínimo, pero somos ideológica y financieramente independientes".

Jaakov Kohn

Así como existieron varias razones que llevaron a *The Other* al éxito, también se barajan varias razones por las cuales desapareció. Al respecto hay varias teorías, en esta oportunidad encuentro atinado hacer una enumeración de estas, entendiendo que cada una aportó su granito de arena para que un periódico, que supo ser la voz de aquellas personas que transitaban la alternatividad, apenas siete años después dejara de existir.

Entre 1965 y 1969, *The East Village Other* había cambiado drásticamente. A finales de la década tuvo su punto álgido con alrededor de 70.000 copias vendidas por número, pero a partir de 1967 se empiezan a entrever los motivos por los cuales empezaría el declive. En principio, según lo publicado por Jason Katzman (2017), podemos decir que: el FBI y el acoso policial dificultaron el funcionamiento y la distribución del periódico; la dependencia absoluta de anuncios publicitarios generó una marcada fragilidad económica; la comunidad de East Village cambió y con ello la audiencia; el periódico dividió a sus lectores cuando comenzó a publicar los contenidos que lo hacían diferente en filiales como *The Gothic Blimp*, *Kiss y Gay Power*; el mercado fue inundado por numerosos periódicos *underground*; y, por último, el término *underground* garantiza un período de existencia efímero.

Para ese entonces, como mencionamos anteriormente, los periódicos clandestinos como *The East Village Other* se habían vuelto cada vez más exitosos, y con ello, la maquinaria de guerra se había visto perturbada. *EVO* fue fundamental para poner en agenda los temas importantes de la contracultura, dando reconocimiento nacional al movimiento de la prensa clandestina a través de su activa presencia y militancia del *Underground Press Syndicate*. Pero una vez que se logró este reconocimiento nacional, las agencias locales, estatales y federales empezaron a ver los artículos publicados en *EVO* como amenazas, muchas de sus opiniones -contra la guerra de Vietnam por sobre las demás- demostraron ser perspicaces, y tomaron represalias mediante tácticas de hostigamiento. En agosto de 1967, la CIA comenzó su programa ultrasecreto llamado Operación Caos para encontrar formas de obstaculizar a la izquierda antiguerra y, por supuesto, la prensa *underground* fue uno de los objetivos del programa. Tan solo dos meses después, el equipo de *EVO* sería testigo de uno de los primeros intentos de la agencia de inteligencia por infiltrarse dentro del periódico para contrarrestar los avances del movimiento. Días antes de la

marcha en Washington en contra de la guerra de Vietnam del 21 de octubre de 1967, el equipo de *EVO* publicó en la sección de clasificados la búsqueda de un piloto de avión, con vistas a dejar caer una “bomba” de flores sobre el Pentágono el día de la movilización. Al enterarse, el FBI comenzó una contrainteligencia para convencer a los organizadores de contratar un piloto que cumpliera ciertos requisitos, haciendo que la búsqueda se dilatará hasta que fuese demasiado tarde para que alguien realmente estuviera dispuesto a hacer el trabajo. Finalmente, las fuerzas de seguridad cumplieron su objetivo; los organizadores estuvieron esperando a un piloto que nunca iba llegar, hasta que encontraron a dos fotógrafos escondidos espíandolos. Le regalaron a cada uno una flor y se fueron rumbo a la protesta (Katzman, 2012).

Los documentos revelan que *EVO* recibió un gran acoso por parte de grupos de odio, la policía local y funcionarios estatales. Jason Katzman sostiene que la CIA pudo haber llevado a cabo una actividad de vigilancia ilegal al investigar *EVO*. Y los documentos obtenidos a través de la Ley de Libertad de Información (FOIA según sus siglas en inglés) muestran que la Oficina Federal de Investigaciones interfirió directamente en las actividades de *EVO*. En octubre del '68, un analista del programa Caos lanzó un memorándum que señalaba "la aparente libertad y facilidad con la que se permite la propagación de declaraciones inmundas, calumniosas y difamatorias, y lo que parece ser una propaganda *anti-establishment* casi traicionera" en periódicos contraculturales, para luego sugerir que "ocho de cada diez", escribió, "fallarían si unas pocas compañías de discos fonográficos dejaran de publicitar en ellas". La CIA, por supuesto, niega haber implementado directamente el concepto de interceptar el flujo de dinero de las compañías discográficas. En cambio, el FBI lo hizo. En enero del '69, desde la oficina del FBI en San Francisco le comunicaron al cuartel general que Columbia Records al anunciar en los medios de comunicación *underground* "parece estar brindando ayuda activa y comodidad a los enemigos de los Estados Unidos". La nota sugirió que el FBI persuadió a Columbia Records para que se detuviera la publicidad en la prensa *underground*. Y funcionó. A fines del año 1971, se habían retirado muchos anuncios de compañías discográficas, logrando de esta manera que desaparecieran varios periódicos contraculturales (Sanders, 2012).

A esto último nos referíamos cuando en el primer párrafo del capítulo hablábamos de la fragilidad que generaba la dependencia de la publicidad. Robert Glessing (1970:102-103) rescata que en diez números de finales de los '60, *EVO* destinó 46% de publicidad, 16% a cómics, 28% a artículos destacados, 4% a editoriales, 2% a cuestiones de agenda y calendarios y 4% noticias. Además, el 12% del espacio publicitario se utilizó para clasificados. Prácticamente la mitad del

periódico estaba destinada a los avisos publicitarios para su subsistencia. Que aquellas páginas, alguna vez cubiertas con poesía salvaje, noticias originales e intelectuales y editoriales, hayan sido devoradas por publicidad, indica también que la cantidad de lectores de *EVO* se había desplazado dramáticamente de los adultos intelectuales de East Village, a una generación más joven y hambrienta por primera vez en el mundo real. Lo cierto también es que la política de la libertad tenía sus límites y que la comunidad de East Village tampoco era la misma; los hippies y artistas emprendedores de principios de los años '60 habían conseguido trabajos formales e iban camino a comprarse su segundo par de jeans.

EVO ya no representaba a la comunidad de la que se suponía que formaba parte, incluso la librería del East Side, a la derecha de St. Mark en el centro de East Village, vende tres veces más *Village Voice* que *EVO*, cuenta Laurence Leamer (1972:51). En 1969, *EVO* había perdido de vista sus objetivos originales, perdió gran parte del personal original y su columna vertebral. Donald Katzman vendió su parte en el periódico y se mudó a Colorado y Walter Bowart también se fue ese mismo año. Solo Allan Katzman se quedaría hasta el final, quien recuerda los últimos meses en su autobiografía -rescatada por Ed Sanders-, diciendo que hubo un quiebre a partir del año '71, cuando sucedieron la masacre de Kent State -cuatro estudiantes muertos y nueve heridos por represión policial en una manifestación en contra de la invasión a Camboya en una universidad- y el levantamiento de la cárcel de Attica -cuarenta y tres muertos y más de ochenta heridos en manos de la guardia nacional como respuesta a un motín en reclamo de condiciones dignas-, dos hechos que paralizaron a los movimientos sociales y culturales que apoyaron estos eventos. La prensa contracultural sufrió una división entre editoriales y colectivos políticos, en donde los líderes más antiguos fueron el eje de la crítica, y *EVO* no fue la excepción. El periódico se vio polarizado; jóvenes contra viejos, el bien contra el mal, el grupo contra el individuo (Sanders, 2012). Luego de estos episodios, Allen se alejaría de Nueva York para asentarse en Woodstock y “dejaría que *EVO* muriera de muerte natural” a falta de dos números, los cuales quedaron en manos de Coca Crystal, quien incluso pagó los costos para que estos se imprimieran.

Hay quienes sostienen que los días de *EVO* estaban contados mucho antes, aunque ellos no lo supieran. El éxito mismo del papel fue su excavadora de tumbas. Al Goldstein y Jim Buckley aprovecharon la popularidad de los anuncios personales y sexuales en los clasificados de *EVO* y empezaron *Screw* en 1968. *Screw* era una revista pornográfica que llegó a la audiencia que consumía las páginas traseras de *EVO* y, al poco tiempo, dejaron de hacerlo. Pocas semanas después de que *Screw*

ganara la distribución general en el puesto de periódicos, la circulación de *EVO* se desplomó. La reacción de Walter Bowart ante estos sucesos fue la de publicar el propio periódico pornográfico de *EVO*, llamado Kiss. A su vez, se comenzó a publicar por separado el cómic *Gothic Blimp* y el suplemento *Gay Power*, lo que hizo que se dividiera cada vez más a su público. Por otro lado, se sabía que el rock and roll no tenía un cronista más devoto que Charlie Frick, pero en la otra costa, una joven revista llamada Rolling Stone estaba asomando su cabeza. El público tenía cada vez más oferta para lo que antes solo tenía a *EVO*, que había pasado de ser un solo periódico a cuatro distintos.

Por último, hay un sector que considera que la razón más importante para el declive de *EVO* fue ideológica. La palabra "*underground*" limitó el desarrollo de *EVO* como periódico. El *EVO* de los primeros días, cuando los escritores contribuían con artículos a cambio de poca o nula remuneración, había sido adquirido por personas más interesadas en ganar experiencia y por un personal, algunos de ellos desde el principio, interesados en hacer de *EVO* una ganancia. Esto no es una condena hacia aquellas personas. Uno no puede vivir sin ganar dinero y condenarlos por querer sostenerse sería ridículo. Pero cuando se piensa en la contracultura, se evocan visiones de originalidad, rareza y utopías. En 1969, el movimiento de la prensa clandestina, junto con el movimiento estudiantil, ya era demasiado grande para estar bajo tierra. Inherentemente, el objetivo de un movimiento clandestino es ser reconocido y, una vez que esto sucede, ya no están bajo tierra. Para permanecer bajo tierra, debían asumir creencias aún más radicales y así mantenerse en la novedad. *EVO* no lo logró o, probablemente, no pudo hacer esto, sostiene Jason Katzman (2020).

Debido a que *EVO* estaba "bajo tierra", estaba destinado a vivir una vida corta. Pero no es la cantidad de tiempo que publican lo que importa, sino lo que publicaron, cómo afectaron a sus lectores y al mundo. *EVO* fue uno de los periódicos contraculturales, uno de los más exitosos por ser de los primeros periódicos comunitarios *underground* en la nación y ser también pioneros en las formas de hacer contracultura, como por ejemplo a través del "comix" y los collages, por mencionar algunas. Establecieron el Sindicato de Prensa Subterránea que formó una unión entre los periódicos clandestinos existentes y dio a la prensa *under*, al movimiento juvenil, estudiantil y a los de derechos civiles, una voz importante en los Estados Unidos. Y no está de más volver a recalcar que estas personas, cuando comenzaron a producir uno de los periódicos contraculturales más importantes e influyentes de Estados Unidos, sabían poco o nada acerca de hacer periodismo.

EVO llegó a tener contactos en todo el mundo, sus publicaciones cruzaron fronteras y muchos periodistas se animaron a contar lo que estaba sucediendo en otros países a través de sus páginas. Logró todo lo que se propuso, y más. *The East Village Other* fue una de las voces más importantes de los sesenta *underground*. Así lo decía Allan Katzman en un reportaje a la revista *Look* en 1968, "dentro de veinte años, la gente podrá mirar atrás y entender este período, tener una idea de cómo debió haber sido, leyendo *The East Village Other*".

International Times, Londres (Reino Unido)

Un supermercado de ideas: el punto de encuentro de la juventud británica.

“It was more than a magazine, it was a work of art”

Claire Palmer

Del otro lado del Atlántico, la contracultura también lograría tener su propio espacio dentro del conjunto de los medios de comunicación. Uno de los exponentes más sobresalientes se imprimía en Londres, bajo el nombre de *International Times*. *IT*, para los entendidos. De modo similar a lo que estaba ocurriendo en Estados Unidos, en Inglaterra tampoco existía un medio que reflejase los intereses de una generación comprometida con cambiar el statu quo, muy activa políticamente en plena Guerra Fría y que tuvo como vehículo la explosión cultural y artística de la década del 1960.

Si bien en ambos lados del océano existía una masa crítica de jóvenes que necesitaban una prensa que los representara y llevara su agenda, los contextos en los que se desarrollaron eran completamente opuestos. Para empezar, en Gran Bretaña había pleno empleo y era la primera vez que los jóvenes tenían dinero. No podían permitirse comprar un auto y la idea de una hipoteca ni siquiera se les pasaba por la cabeza, pero podían comprar ropa y discos e ir a conciertos y clubes. En cambio, en Estados Unidos, la contracultura fue una reacción a la sociedad de consumo. La gente estaba interesada en ampliar su conciencia, mediante el uso de drogas o medicamentos y prácticas religiosas orientales. Creían en el amor libre y la libertad sexual, leían mucha poesía y escuchaban el tipo de música rock que no podías encontrar en la prensa “seria”. El mayor cambio cultural se dio porque, en general, los jóvenes británicos tenían una educación mucho mejor que la de sus padres. Barry Miles en entrevista con Will Gore (2017) describe así a la juventud por aquellos años:

“Muchos fueron a la universidad, mientras que mis padres, por ejemplo, dejaron la escuela a los 14. Esto significaba que, para muchas personas, sus padres no podían ser sus mentores, sus hijos simplemente sabían mucho más. En lugar de obtener información de su familia, recurrieron a un supermercado de ideas y estilos de vida: de la política radical a la Generación Beat (Ginsberg, Burroughs, Kerouac et al) y de los pronunciamientos de figuras del rock and roll como John Lennon, a la literatura y Filosofía radical y el cuestionamiento de casi todas las actitudes tradicionales”.

Miles y Hopkins se conocieron durante su juventud en la ciudad de Oxford. El primero es escritor, fue uno de los dueños de la librería y galería de arte llamada Indica, sitio emblemático para todo el movimiento contracultural, del que hablaremos más adelante. En cambio Hopkins, se había graduado en Física y Matemáticas en la Universidad de Cambridge, pero dedicó su vida al periodismo, el activismo político y, principalmente, a la fotografía, siendo fotógrafo de bandas como The Beatles, The Rolling Stones y Pink Floyd.

Sin embargo el largo proceso hasta la fundación de *IT* comienza años algunos años después en la London Free School, una coalición anarquista temporaria entre activistas “*housing*” de los días de Rachman -un refugiado polaco que se las ingenió para fundar un imperio inmobiliario desde una cabina telefónica gracias al préstamo de una prostituta, abriéndole las puertas de Notting Hill a inmigrantes y marginados- y la nueva generación hippie/beatnik, relata Cambiasso en su libro *Vendiendo Inglaterra por una libra* (2022:162). En ese marco, Miles y Hopkins editarían un newsletter llamado *The Gate/The Grove* sobre el *underground* local financiado gracias a recitales de Pink Floyd, y destacado por Jeff Nuttall como lo único bueno que salió de la Free School junto a los dos festivales de Notting Hill Gate.

Pero si hablamos de piedras fundacionales, no podemos dejar de lado Albert Hall International Poetry Reading o *The Wholly Communion*, un *reading* de poesía al que asistieron unas 6000 personas, considerado por muchos como el acontecimiento inicial e iniciático del *underground*, que tuvo al escritor Alexander Trocchi como productor y maestro de ceremonias y entre el público al grupo de poetas reunidos en torno a la revista *New Departures* de Liverpool, representantes del beatnik norteamericano, estandartes de la antipsiquiatría, desarraigados varios de la CND y de los festivales de jazz de Beulieu y al futuro consejo editorial de *International Times*, McGrath, Hopkins, Miles y Haynes. “Una bohemia informe, multiforme y deforme que se venía gestando desde finales de los cincuenta”, sintetiza Cambiasso. Las almas que asistieron esa noche constituían el rico suelo contracultural en el que estaba por explotar el *hippie flower* unificador y no tenían ningún medio de comunicación a gran escala que acompañe su agenda. Todo ese caldo de cultivo decantó en la necesidad de que *International Times* saliese a escena: “un periódico para los 6000 del Albert Hall, un periódico para la gente que vive en habitaciones baratas de Notting Hill Gate, Covent Garden, Ladbroke Grove, Chalk Farm”, rescata Cambiasso de Nigel Fountain en *Underground: The London Alternative Press* (2022:161).

Durante meses estuvieron discutiendo acerca de la manera en la que les gustaría llevar adelante su idea. En principio, el periódico de referencia era *The Village Voice* de Nueva York, pero Miles se convirtió en corresponsal de *The East Village Other* en Gran Bretaña -ya había cumplido esa función para otros periódicos estadounidenses-, y la historia cambió. “De hecho, en un momento IT iba a ser *The London Other*, publicado en conjunto con *EVO*”, cuenta Barry (2016). Finalmente, el nombre surgió de manera fortuita, durante una conversación entre amigos en la pescadería de Shepherd Market acerca de una “*it girl*”, una frase anglosajona por la que se llama a algunas mujeres que conquistan a las masas, no por algún atributo específico, sino porque tienen “eso”, una personalidad particular. La expresión se había hecho popular luego de que en 1927 se estrenase la película “*It*”, protagonizada por Clara Bow, a quien se la conoce como la “chica *it* original” del mismo modo en que sucede con los actores que interpretan personajes icónicos como Batman o James Bond. Sue, esposa de Miles, fue quién se dio cuenta de que era el nombre indicado y se lo hizo saber al resto de los allí presentes, quienes le dijeron que debía representar algo. “Bueno, *International Times*, supongo”. A partir de allí, empezó una catarata de frases que fueron desde “*Intergalactic Times*” hasta “*Interminable Trouble*”, pero el diario ya había sido nombrado (Miles, 2002:133).

El periódico también necesitaba un logo y Clara Bow, como señalé anteriormente en su rol de “chica *it* original”, fue la opción natural a ocupar ese lugar. Pero Mal Dean, quien se encargó de los diseños gráficos durante los primeros números, tomó por error la fotografía de otra actriz, Theda Bara, quien había protagonizado a Cleopatra en 1917 y quedó para la posteridad. “Debo decir que es una imagen mucho más poderosa, por lo que podría haberlo hecho a propósito”, declara Miles (2002:140).

El espíritu de la disensión: Londres tiene un nuevo periódico.

“The International Times stands as a testament to the daring counter-culture of its time.”

Harry Mason, Roundhouse.org.uk

International Times vio la luz en octubre de 1966. El dramaturgo Tom McGrath asumió la responsabilidad de ser editor, David Zane Mairowitz fue su asistente, Hoppy se encargaba de la producción, Roger Whelan organizaba la distribución a través de vendedores ambulantes -más conocidos en Argentina como “canillitas”- y Suzanne Kahn se encargó de conseguir anunciantes. El sótano de Indica fue la sede, en el 102 de Southampton Row, pleno corazón de Londres. Más que una librería, Indica “se convirtió en el catalizador de la floreciente escena *underground*, una bomba parroquial para poetas, revolucionarios, mesías de la droga y artistas de vanguardia”, describe Mick Brown en *The Telegraph* (2002). Por citar un ejemplo, Indica fue un lugar muy concurrido por los Beatles, principalmente porque Paul McCartney fue uno de los sponsors en materia económica para que ésta y otras ideas de Miles pudieran verse realizadas. Pero más allá de eso, tanto Paul como John Lennon concurrían asiduamente en busca de inspiración entre las lecturas que ofrecían sus bibliotecas. Sin ir más lejos, fue allí donde Lennon se encontró con el libro *The Psychedelic Experience: A Manual Based on The Tibetan Book of the Dead*, que se tradujo en zapada en el mismo sótano con el nombre de Marx X y posteriormente fue llevada al disco *Revolver* bajo el título de *Tomorrow Never Knows*. Allí también John y Yoko Ono se ven por primera vez en el marco de una muestra de arte, en la que Lennon intervino sin permiso una manzana que formaba parte de la exposición de la artista asiática. El resto es historia.

Esto último, más allá de ser un dato de color, no es casual. Todos estos artistas contribuían y se retroalimentaban unos a otros en los mismos espacios de la escena londinense de los años '60. Algunos por cuestiones ideológicas, pero otros por el simple hecho de pertenecer a cierto grupo o sentirse a gusto en determinado entorno. El mismo Miles, en uno de sus libros, cuenta que el apoyo al movimiento *underground* de parte de los Beatles era instintivo, no por una cuestión intelectual. Encontraron en la comunidad a sus aliados naturales (2002:199). Y también, pinta por completo el hecho de que Indica albergaba a la mayoría de los artistas contraculturales como punto de encuentro icónico de una Londres que explotaba de vanguardia en todas las ramas del arte, gracias a su ambiente relajado en comparación con otras galerías de arte de la época. “De hecho, Indica era uno de los pocos lugares donde la gente podía quedarse a cotillear y hablar sobre arte, y como consecuencia, varias personas ofrecieron voluntariamente servicios como asistentes no remunerados”, se jacta Miles (2002:100).

Si bien contar con el espacio adecuado no era poca cosa, tampoco abundaban las herramientas. Al principio, Miles tuvo que compartir la máquina de escribir con

McGrath, por lo menos hasta que Sonia Orwell les dio una portátil que supuestamente había pertenecido a su esposo, George. La impresión offset todavía no había llegado al Reino Unido, por lo que cada titular o cualquier ilustración que quisieran imprimir debía tener placas de cobre exclusivamente diseñadas. Recién al décimo número, casi cinco meses después, consiguieron una imprenta con la tecnología adecuada que quisiera imprimir su periódico (Miles, 2016).

Así como el rock and roll cantaba sobre los problemas de la juventud y celebraba el despertar de la libertad sexual -además de The Beatles, podemos nombrar a The Rolling Stones, The Who, Pink Floyd, The Kinks y seguir por mucho tiempo más- la contracultura necesitaba un medio de comunicación en donde plasmar sus ideas e *International Times* había llegado para cumplir esa labor.

El lanzamiento de la revista merecería una tesis aparte. El punto de encuentro fue Roundhouse, hoy reconocido mundialmente como recinto que alberga eventos artísticos, declarado Monumento Clase II y financiado por el Consejo de Artes de Inglaterra, pero que particularmente también hacía su debut esa noche. Originalmente había sido construido a mediados de 1800 como casa de máquinas ferroviarias, luego fue un depósito de motores para trenes y quedó abandonado poco antes de comenzar la Segunda Guerra Mundial. Roundhouse abrió sus puertas como centro cultural gracias a un movimiento liderado por el dramaturgo Arnold Wesker, creador del proyecto Centre 42 (C42), que abogaba por prestar mayor atención a la cultura y fue presentado bajo moción del Congreso de Sindicatos de Trabajadores (TUC por su sigla en inglés) de 1960. En ese espacio y alrededor del C42 hubo una serie de debates sobre el significado de “cultura” en los que se representaban los dramas de la transición a una sociedad posindustrial: debates sobre contenido popular, de élite y contracultural; ciencias económicas; el Estado; Londres, las regiones y el uso postindustrial de los edificios. Pero a medida que fueron pasando los años, la falta de financiación por parte de los sindicatos y el Arts Council of Great Britain fue dejando cada vez más lugar para que la contracultura se apropiara del espacio (Black, 2010:139-140).

Volviendo a la fiesta de lanzamiento de *IT*, Harry Mason relata para el portal oficial del Roundhouse que la elección del evento para inaugurar el recinto fue audaz - el cartel anunciaba una fiesta “*pop-op-costume-masque-drag ball*” e invitaba a los concurrentes a “llevar su propio veneno”- pero que fue llevada con aplomo. De todos modos, también reconoce que fue una elección acertada. Con el tiempo Roundhouse e *International Times* se convirtieron en dos pilares de la revolución cultural británica.

“Al igual que el Roundhouse en sí, personificaba el espíritu de disensión, creando una tradición de derribar viejas convenciones para abrir nuevos caminos. Fue un fenómeno que desafió las convenciones pero que definió la era” (Mason, 2016).

Claro está que en aquel momento las instalaciones distaban mucho de las actuales. El galpón había estado vacío durante muchos años, solo había dos baños - se dice que asistieron cerca de 2500 personas- y no estaba calefaccionado, por lo que la gente intentó apaciguar el frío bailando durante largas horas. Un tazón de azúcar en cubos los recibía en la puerta. Miles asegura que no tenían ningún aditivo, pero que la gente reaccionaba como si lo tuviese. Entre los invitados te podías encontrar con máscaras hechas de papel metalizado, uniformes militares, a Paul McCartney vestido de árabe y a Marianne Faithfull con hábitos de monja. Había montada una obra de gelatina gigante hecha en una bañera, y Syd Barret junto a un asistente la destruyeron accidentalmente al quitar un trozo de madera que sostenía toda la estructura. En otro sector del galpón, se proyectaron películas y, por supuesto, hubo espacio para músicos en escena. Aquella noche hicieron su primer gran concierto Soft Machine -en medio del set, Yoko Ono montó una performance en la que hizo que todos se tocaran en la oscuridad- y también una joven banda llamada Pink Floyd. A raíz de esta presentación, *International Times* reflejó en su volumen número 2 que

“el grupo pop psicodélico, Pink Floyd, hizo cosas extrañas para el sentir del evento con sus espeluznantes sonidos de retroalimentación, proyecciones de diapositivas que se reproducían en su piel (gotas de pintura corrían en las diapositivas para producir espacio exterior/texturas prehistóricas en la piel) y focos que parpadean al ritmo de los tambores” (1966, 31/10:14).

Era la primera vez que la mayoría del público presenciaba un espectáculo de luces. Esa noche, la banda tocó una versión de “Interstellar Overdrive”, llevando su set a un clima dramático al bajar los fusibles, dejando todo el edificio en la oscuridad, cuenta Miles (2016). Como dato de color, por esas actuaciones Soft Machine recibió £12,10 y Pink Floyd £15, debido al costo del mencionado show de luces.

Este no fue el único evento alrededor de *International Times*. Hubo otro que se sostuvo aproximadamente dos años en diferentes sedes, aunque no del tamaño del anterior, que se llamó The UFO Club y ayudó a paliar los problemas financieros que acarrearaba el sostén de una estructura para publicar un periódico quincenal con contenido de relevancia. Esta era una fiesta que inicialmente se pensó como una doble fecha pre y post navidad y continuó como evento regular dado su éxito. El UFO era una gran fiesta con precios populares, donde Pink Floyd era la banda estable,

participaban otros artistas como invitados y podrías encontrarte con todo el *underground*. Ni siquiera hacía falta quedar con alguien, la mayoría de la gente era asidua y se reunía allí.

Fomentaremos todo lo que se esté moviendo: la “no línea” editorial.

“If you decide you want to change things at base, you are taking governments, you are deciding to be your own government.”

International Times, Vol. 1 n° 1.

Para ese entonces, Fleet Street era la calle londinense que comunicaba el centro urbano comercial con Westminster, el centro político, y donde estuvo asentada la prensa británica hasta 1980. Tal es así que, hasta el día de hoy, se la sigue utilizando metonímicamente para nombrar a la prensa nacional. En esos días, había que pasar dos años en un periódico regional para poder trabajar allí. Por lo cual, terminaban absorbiendo la cultura y perdían contacto con lo que estaba pasando en las calles con el movimiento juvenil. El objetivo de Miles y Hopkins era estar en la vereda opuesta y publicar cosas que jamás verías en la prensa de Fleet Street, desde debates sobre sexo y drogas, hasta artículos de personalidades como Mailer, Burroughs y Ginsberg.

El editorial del primer número de IT, como si fuese una solicitada a toda la comunidad, hacía énfasis en el contexto y marcaba las bases de lo que sería el rumbo del periódico. En primera instancia, asevera que

“la mayoría de las personas creativas en la ciudad, incluidos todos, desde artistas viejos y panzudos hasta cabezas ácidas, vagas y sonrientes, parecen estar de acuerdo en la necesidad de un cambio, un cambio social, un cambio en la calidad de vida. Pero nadie parece estar haciendo mucho al respecto”
(1966, 14/10:1)

y marcaba la ruta:

“¿a dónde nos lleva todo ese despegue? Al menos le va a permitir saber dónde se encuentra International Times. No vamos a hacer ningún reclamo falso en

nombre de Londres, aunque fomentaremos todo lo que se esté moviendo hacia algún lado y alentaremos a otros a que lo hagan” (1966, 14/10:8).

Poniendo el foco en el contenido, los integrantes de *IT* afirman que no recuerdan que alguna vez se hayan sentado a discutir una política editorial. Entiendo que esto tiene consonancia con que todos pertenecían a un movimiento que, si bien era transversal en cuanto a disciplinas, tenía cierta homogeneidad a la hora de pensarse como actor social, político y cultural. Y eso se veía reflejado durante el armado de cada número. Existía cierto fetichismo por algunos personajes, a los cuales se los invitaba a participar, sin ningún tipo de reparo. Por ejemplo, William Burroughs vivía en Londres en ese momento y le dijeron que publicarían todo lo que él quisiera darles. Así fue como estuvo en el segundo, tercer y quinto número, y más adelante también. A su vez, se alimentaban de otros periódicos que compartían la misma filosofía, replicando piezas que les había gustado, principalmente provenientes de Estados Unidos, pero también artículos de Bertrand Russell y Sartre, o entrevistaban a personas relevantes como el comediante estadounidense Dick Gregory, el artista Claes Oldenburg o el compositor moderno Morton Feldman. También producían ellos mismos entrevistas de relieve. Por las páginas de *IT* pasaron figuras como McCartney, Harrison, Lennon, Jagger, Zappa y Pete Townshend. Además, los lectores enviaban material, principalmente poesía, y también diversos acontecimientos de los que se encargaban posteriormente de informar; no contaban con reporteros, pero tenían un editor de noticias que leía la prensa contracultural, tanto estadounidense como de otras partes del mundo. “La mayoría de las noticias vinieron de personas que llamaban o entraban, o de nuestros amigos: era un periódico de la comunidad”, señala Miles (Gore, 2017).

De todos modos, el pop y el rock and roll se hicieron esperar en *IT*. Hasta el momento, salvo alguna crónica sobre Pink Floyd, las coberturas musicales habían abarcado el jazz y la música clásica, reflejando el interés de sus fundadores y el de los principales protagonistas de la contracultura. El jazz moderno estaba en auge, había tenido una gran explosión en los años '50 y en los '60 estaban migrando de los clubes a las grandes salas de conciertos. Se puede ver esta suerte de transición entre una tendencia y otra en la película *A Hard Day's Night* de 1964 protagonizada por The Beatles, en la que un reportero le pregunta a Ringo si se reconoce como un mod - como se solían llamar a los seguidores del jazz moderno- o un *rocker* y este le responde, “I'm a mocker”. Recién en el número 6 fue publicada una entrevista a Paul McCartney, luego de una sugerencia que él mismo le hizo a Miles, mientras hablaban sobre lo difícil que les estaba resultando solventar el periódico una tarde luego de

navidad del año '66. Paul tenía razón; la entrevista publicada el 16 de enero de 1967, fue replicada alrededor del mundo a través del Underground Press Syndicate. Para Miles, fue el comienzo de una carrera como periodista y escritor que continúa hasta hoy (2002:159).

Si volvemos al primer número, en muchos aspectos parecía una revista de arte convencional, en la que podías encontrar desde un poema de Adrian Mitchell hasta un reporte del Festival Internacional de Música de Varsovia, pasando por un obituario de André Bretón. Pero también había elementos que solo podrías encontrar en un periódico *underground*; la sección "The IT Girl", con un retrato pin up, la columna "Interpot", que abarcaba el amplio espectro de las drogas recreativas, o "What's happening?", la última sección del diario donde publicaban anuncios de manera gratuita.

Aquí podemos ver algunas similitudes respecto de *EVO*, pero las diferencias las encontramos en la profundidad de los contenidos. Aunque muchos creían que debían emular a los periódicos contraculturales norteamericanos, sin duda fueron de gran inspiración, pero el tono en el que hablaba *IT* era moderado, mientras que del otro lado del Atlántico se caracterizaban por ser crudos, insensibles y temerarios. "*IT* era un periódico británico para lectores británicos", comenta Miles. En síntesis, se abordaban todas las temáticas tabúes del momento, pero sin dejar de ser "políticamente correctos". Eso generó algunos resquemores puertas para adentro, dado que en el staff podíamos encontrar muchos personajes estadounidenses, acostumbrados a aquella otra forma de dirigirse a sus audiencias. "Los norteamericanos virtualmente siempre creyeron que el resto del mundo debía ser como ellos, los británicos eran iguales cuando tenían un imperio", resume Barry (2002:141). De hecho, Hoppy y Miles buscaban siempre complementarse, buscando lo mejor de ambos mundos, aunque con el correr del tiempo *IT* se empezaría a parecer cada vez más a un periódico *underground* de Estados Unidos.

Continuando con las comparaciones entre Estados Unidos e Inglaterra, desde *IT* comenzaron con la campaña para convertir a Londres en una ciudad de 24 horas, como Nueva York. Esto fue una constante a partir del número 3, siempre que podían intentaban bajar la premisa de que desde los años 50 todo cerraba a medianoche a menos de que tengas suficiente dinero como para poder ir a algún club caro y manejarte en taxi. Así lo manifestaban en el editorial de aquel número:

"¿En qué otra gran capital es imposible hacer tantas cosas después de las 11 pm? Afortunadamente, hay varias ciudades en el mundo en las que las cosas

realmente se mueven durante las 24 horas completas. Era cuestión de tiempo para que Londres hiciera lo mismo. La electricidad no es un descubrimiento reciente.

Para comenzar desde el principio, IT tiene la intención de lanzar una campaña a gran escala destinada a cambiar los hábitos de caminar, dormir (sin duda del sexo y, en consecuencia, políticos), no solo en Londres sino en todas partes del mundo donde, siempre tristes, prevalecen los hábitos de dormir en la oscuridad” (1966, 14/11:1).

Otra columna que adquirió relevancia, y una de las pocas en las que todo el personal del periódico estaba de acuerdo, suscribe Miles, fue “Censorshit”, en donde se exponían casos de censura a distintos protagonistas del *under* londinense, algo que era muy común dada la entidad que tenía el conservadurismo en una sociedad como la británica de los años 60. Incluso la sección en el mismo *IT* era presentada bajo el nombre “Censorshi t/p”, para evitar problemas. Allí te podías enterar de un artista que esperaba ser juzgado luego de que se lo acusara de hacer retratos obscenos bajo una ley de mediados de 1800, un escritor al que se le decomisaban sus libros porque tituló una historia acerca de una orgía “The Queen is dead” y hasta de seminarios dictados por artistas para evitar este tipo de problemas. Por supuesto que *International Times* no estaba exento de este tipo de atentados contra la libertad de expresión, pero servía de catalizador de todas estas situaciones.

Respecto al formato, en sintonía con lo sucedido en Nueva York con *The East Village Other*, *International Times* también rompió con lo establecido desde su manera de volcar el contenido en sus hojas. Por supuesto, sin ninguna intención de hacerlo. Los párrafos no estaban justificados, los textos no estaban en columnas y no les importaba dejar un margen desigual del lado derecho. No pasó mucho tiempo para que notaran que *The Observer* comenzó a hacer lo mismo en algunas secciones de su edición. Pero lo más controversial fue el formato utilizado. “Éramos un periódico en formato tabloide que se ocupaba de problemas serios, mientras que la convención en Gran Bretaña era que los periódicos intelectuales siempre estaban impresos sobre hojas anchas”, comenta Miles. Incluso, ese detalle irritaba a mucha gente de manera irracional, por el simple hecho de que eso no les parecía correcto.

En cambio, a diferencia de *EVO*, la tecnología de las imprentas en la Londres de los años '60 sí fue un limitante a nivel gráfico para *IT*. Cada vez que decidían imprimir una fotografía o gráfico, había que diseñar una placa de cobre, lo que les

dejaba poco margen para la espontaneidad, dado que no tenían los recursos artísticos como para saltarse esa problemática (Miles, 2002:140).

Londres en 1968: platea preferencial del Mayo Francés.

“For a few weeks, it really did seem as if the much talked of ‘revolution’ was about to happen”

Barry Miles, In the sixties.

Poco más de un año había pasado del lanzamiento y alrededor de 25 números, para llegar al año 1968. El mundo estaba en estado de ebullición, habían estallado los cuestionamientos sobre el colonialismo europeo y estadounidense, en Latinoamérica estaban avanzando los líderes de izquierda con la Revolución Cubana como estandarte, y todo el movimiento contracultural canalizaba su solidaridad fomentando el antiimperialismo.

El Reino Unido no era ajeno a toda esta situación y la reacción instantánea de las autoridades fue represión y persecución:

“todo el mundo conocía a alguien que había sido arrestado o que había sido víctima de que la policía le plantara algo, los hippies estaban siendo detenidos y registrados en la calle y llevados a la estación para desvestirse y registrarlos para la diversión de los policías aburridos”, declara Miles (2002:236).

La policía se convirtió en el enemigo del *underground*, mientras que, para el resto de la población, los oficiales seguían siendo un ejemplo, lo que acentuó el enfrentamiento con el establishment, tanto en asuntos políticos como personales.

La oposición a la guerra de Vietnam fue de menor a mayor, con manifestaciones frente a la embajada de Estados Unidos en Londres de la cual culparon a una amplia franja del sector *underground*, que iba desde Michael X -uno de los exponentes más sobresalientes del Black Power en Londres, se hizo notorio por su trabajo con Rachman en Notting Hill, fue fundador de la Racial Adjustment Action Society (RAAS) e integrante de la London Free School- hasta Mick Jagger. También empezaron a proliferar los posters del Che Guevara e *IT* empezaría a publicar entrevistas con políticos que expresaban ideas radicales en oposición a los partidos

conservadores. Claramente eran tiempos de cambio y esto se podía notar a través de las páginas de *International Times*.

En este contexto, el movimiento *underground* comenzó a dividirse en dos facciones: por un lado, los que militaban activamente de una forma más combativa, y por otro, los que estaban más interesados en las drogas recreativas, el vegetarianismo y la vida en comunidad. Lo que terminó de dividir las aguas en Europa fueron los eventos ocurridos durante mayo de 1968 en París.

“Francia estaba en manos de una huelga general; la bolsa había sido ocupada y, desde su asta, ondeaba una bandera blanca con un dibujo de un enorme cigarrillo de marihuana, realizado por el corresponsal de IT en París, el artista Jean-Jacques Lebel”, recuerda Miles.

Gran parte del equipo del periódico se había trasladado allí para presenciar desde las casetas de peaje liberadas, pasando por el Ritz que se había convertido en una cooperativa por sus trabajadores, hasta la Sorbona ocupada por sus estudiantes, quienes se mantenían a la vanguardia del movimiento, a través de clases y discusiones abiertas.

Como ya sabemos, la huelga finalmente sería disuelta a partir de represión y de acuerdos con ciertos sectores obreros; la tan ansiada revolución no llegaría. Pero los esfuerzos no serían en vano, marcando un antes y un después: una nueva ola de militantes políticos aparecería en mayo de 1968. El *underground* se siguió dividiendo en diversas facciones de lucha. Según grafica Miles, “algunos grupos externos quisieron tomar el control de *IT* y media docena de promotores de conciertos intentaban convertirse en el Bill Graham británico”. El Laboratorio de las Artes se dividió por cuestiones filosóficas; quienes estaban de acuerdo con las ideas originales se fueron y crearon uno nuevo, mientras que el otro continuó. Se multiplicaron los espacios para desarrollar danzas modernas, teatro experimental y películas de vanguardia, y proliferaron los laboratorios de artes en el interior de Gran Bretaña. Las ideas contraculturales, comenzaron a ser discutidas en escuelas y universidades del Reino Unido. El impacto es muy notorio a través de las páginas de *International Times*; la columna “What’s happening?” crecía de un número a otro y reflejaba la diversidad de propuestas culturales que se ofrecían durante toda la semana (Miles, 2002:237).

En cuanto a *International Times*, tampoco sería la misma. Una vez todo el equipo de vuelta en Londres, la estructura capitalista del periódico fue desafiada y, en julio de ese año, se convertiría en una cooperativa de trabajadores, con la junta directiva original como junta de fideicomisarios. Esto se traduce en que los

trabajadores serían responsables de sus propios salarios y que la junta directiva también comenzaría a cobrar por sus artículos. Bajo la dirección de Peter Stansil, *IT* creció a 24 páginas por número, gracias a que el 40% fue ocupado por anuncios. Se empezaron a publicar artículos sobre *Black Power*, los disturbios estudiantiles en distintas partes del globo, desde México hasta Suiza, reflexiones filosóficas sobre una sociedad sin trabajo, Marcuse y rock *underground* (Miles 2002:242). Incluso, el 1° de noviembre de ese año, saldría al mercado el número 43 con la primera carta al lector desde el punto de vista de lo que luego se convertiría en el movimiento de mujeres. Además, se crearía BIT, un servicio de intercambio de información alternativa sobre derechos civiles, con Hopkins a la cabeza.

Todo este resurgir de *IT* no sería unilateral, sino a partir de una retroalimentación constante con su público. Este crecía, demandaba más contenido y, a su vez, crecía también su participación. En el número 44, publicado en la segunda quincena de noviembre del '68, se apelaba a juntar anteojos antiguos para que la misión de Albert Bailey donara a personas pobres de todo el mundo. Como resultado, llegaron más de 1500 pares de anteojos en la redacción en las semanas posteriores y donaciones de cientos de libras.

El cimbronazo francés había hecho eco en Londres e *International Times* intentaba levantar todos los estandartes de una revolución fallida, pero que indudablemente dejaría huella.

La policía también era fan: la caída.

"It was astonishing how threatened the 'establishment' felt by a few hundred proto-hippies"

Barry Miles, Life Spectator Magazine.

Como comentábamos anteriormente, en el Reino Unido la prensa contracultural tampoco pudo escapar de las presiones y la persecución por parte de los aparatos de represión estatales. "Realmente nunca llegamos al fondo de por qué fuimos arrestados en 1967; probablemente el uso de la palabra "hijo de puta" por Dick Gregory" reflexiona Miles cuando le preguntan acerca de qué pensaba acerca de lo que les tocó vivir a causa de situaciones que hoy, 50 años después, son totalmente asiduas en una

gran cantidad de medios de comunicación (Gore, 2017). Más que nada porque, como vimos a la hora de hacer un recorrido por su línea editorial, su política simplemente sucedió, no estaba planeada, y básicamente lo que más problemas generó fue retratar todas las entrevistas a modo de preguntas y respuestas para ser lo más precisos posible. Esta era una de las tantas diferencias que había respecto de la prensa de Fleet Street.

El hecho que señala Miles, se dio en la edición número 4 de *IT* durante la entrevista a Dick Gregory, un comediante afroamericano que se encontraba en Inglaterra para grabar un especial de televisión para la BBC, en donde relata el peso de la persecución que cargan por el color de piel, su activismo por los derechos civiles y cómo actúa la policía de EEUU en reacción a manifestaciones de gente blanca y cómo lo hace ante reclamos históricos de la comunidad negra: “cinco niños blancos quemaron sus cartas de reclutamiento y en dos semanas recibimos un proyecto de ley anti quema de cartas. Pero no podemos obtener un proyecto de ley contra el linchamiento en cien años” (1966, 28/11:7). Luego afirmará que no es una persona violenta, al punto de ser vegetariano por estar en contra de la matanza de animales, pero poco importaba para las autoridades policiales. Llegaron a la conclusión de que la policía también era fan de *IT*. Bastaba con que un alfarero en lo profundo de los suburbios de Londres publicara un artículo a la venta, para que las autoridades llegaran hasta su domicilio con una orden de allanamiento (Miles, 2002:242).

Si bien hoy entienden que deberían haberse dado cuenta de que había ciertas cosas que no se podían decir en Gran Bretaña, las represalias eran totalmente desmedidas. En 1967, la policía llegó con una orden de embargo a raíz de “publicaciones obscenas” en *Indica* y confiscó todos los papeles de la oficina, incluidas las guías telefónicas, los documentos comerciales, correspondencia publicitaria, miles de números antiguos, libretas de direcciones de los miembros del staff, incluso un cheque sin cobrar de uno de los bolsillos de un empleado, y dejaron la habitación completamente vacía. Llegaron a requisar minuciosamente a las mujeres, vaciaron cuidadosamente todos los ceniceros y se fueron con todo en un camión repleto. Tres meses después, arrojaron todo por las escaleras sin presentar cargos. Un detalle no menor es que a algunas cuerdas de la galería, en el Soho, había literalmente docenas de sex shops donde vendían material realmente hardcore. “Si esto hubiera sucedido en un país tercermundista o comunista, habría habido protestas, pero nadie quería saberlo, excepto *Private Eye*”, exclama Miles.

Así fue, ir a contramano de los estándares de Fleet Street traía sus consecuencias. No les generó un mínimo de preocupación que la policía cerrara un periódico sin ningún cargo en su contra. Los diarios sensacionalistas del domingo ignoraron lo sucedido. “Ni siquiera esperábamos ayuda, esto entraba en la definición de ser un periódico *underground*, pero se esperaba que Fleet Street al menos se preguntara qué había sucedido”, declara Miles años después (Gore, 2017), como sí sucedió cuando Jagger y Richards fueron enjuiciados y condenados a prisión tras la redada a la casa de Keith en Redlands. En ese caso, William Rees-Moog en sus funciones de Editor en Jefe de *The Times*, escribiría su famoso editorial “Who breaks a butterfly on a wheel?” publicado el 1° de julio de 1977, enfatizando la excesiva rigurosidad con la que se condenaba a los miembros de The Rolling Stones y haciendo alusión a lo que significaba para ese entonces estar en la vereda opuesta de los “valores británicos”:

“Si vamos a convertir cualquier caso en un símbolo del conflicto entre los sólidos valores tradicionales de Gran Bretaña y el nuevo hedonismo, entonces debemos estar seguros de que los sólidos valores tradicionales incluyen los de tolerancia y equidad. Debería ser una cualidad particular de la justicia británica garantizar que el Sr. Jagger sea tratado exactamente igual que cualquier otra persona, ni mejor ni peor. Debe quedar la sospecha en este caso de que el Sr. Jagger recibió una sentencia más severa de lo que se hubiera considerado apropiado para cualquier joven puramente anónimo.”

Marianne Faithfull reconocería en su biografía que tras el editorial de Rees-Moog recién empezarían a salir del bajón emocional que provocaría el asedio público y a sentirse un poco mejor. Lamentablemente *IT* no recibió el mismo trato y ese sería el primer intento calculado de cerrarlo. Sobrevivieron gracias a que *IT* nunca fue pensado como una operación comercial, siempre existió de boca en boca y durante esos tres meses, aún más. Pero por supuesto que esto trajo aparejados problemas en lo económico. Para ese entonces, *IT* había estado saliendo cada dos semanas y el personal se había expandido para proporcionar suficientes noticias, reseñas y artículos para ello, y, aunque contento de participar en la toma de decisiones colectivas en lo que respecta al contenido editorial, el personal recobró un formato vertical tan pronto como sintieron que sus salarios estaban amenazados. En lo que respecta a Hoppy, Miles y a otros directores, les preocupaba que sus objetivos no fueran los mismos que los de ellos. “No recibíamos ningún ingreso del periódico en absoluto; no me pagaron por mis artículos y entrevistas”, cuenta Miles (2002:170). Hasta ese momento, el periódico era parte del porfolio de la compañía Lovebrooks Limited, que cumplía la

función de proporcionar responsabilidad limitada en el caso de difamación o facturas impagas; de lo contrario, el editor y el personal habrían sido responsables.

IT lograría reponerse económicamente, se reestructuraría a modo de cooperativa como bien comentamos algunas páginas atrás, pero la persecución sería permanente. Para 1969, la tirada había alcanzado los cuarenta mil ejemplares, con un número de lectores aproximadamente cuatro veces mayor (Miles, 2002:286). Para tomar dimensión, la población de Londres en 1970 era de 7.500.000 personas, según muestra University of Portsmouth a través de su GB Historical GIS. Esto significa que *International Times* tendría un alcance estimado del 20% de la población total de la capital del Reino Unido. La cantidad de páginas había vuelto a aumentar a 32 gracias a los anuncios de las discográficas. Con ese dinero, compraron una camioneta y algunos de los colaboradores habían llegado a tomarse vacaciones pagas. Pero la persecución por parte de la policía y las autoridades no había acabado. En abril volvieron a allanar las oficinas del periódico, nuevamente incautan ediciones atrasadas y materiales de archivo, desde anuncios hasta respuestas de los lectores. Esta vez sí se presentaron cargos, aunque nueve meses más tarde, por conspiración grave relacionada con la columna de hombres en la sección de anuncios (Miles, 2002:287). Si bien habían abolido la Ley de Sodomía que penalizaban la homosexualidad en Inglaterra en 1967, a partir de la Ley de Delitos Sexuales la edad de consentimiento era de 21 años y las personas que habían publicado el anuncio eran más chicas. Sería un caso judicial largo y costoso, muy traumático para las personas involucradas, que se enfrentaban una posible sentencia de cárcel.

Acto seguido, la policía irrumpió en la imprenta, generando problemas para imprimir también los números de las revistas *Oz* y la edición británica de *Rolling Stone*, lo que llevó a que no quisieran seguir imprimiendo *IT*. Ni esa, ni ninguna de las que fueron a visitar posteriormente. “Se corrió la voz”, les dijo el dueño de una de ellas. Sin embargo, algunas semanas después pudieron volver a imprimir *IT* en ese mismo taller, porque un periódico quincenal regular es una buena fuente de ingresos para una imprenta; esta vez, las necesidades económicas le habían ganado una partida a la censura, pero no la guerra.

Con el pasar de los meses, el desgaste fue inevitable. Los actores intelectuales comenzaban a pensar que Inglaterra parecía intratable y que el cambio social era casi imposible. Todo les parecía inútil, más allá de que *IT* y el *underground* ahora eran una fuerza a tener en cuenta. “Había un movimiento real, más una comunidad de espíritu que una entidad política, preocupado por interrogar a las autoridades, cuestionar las

leyes” señala Miles. De repente, la gente hablaba: se abrían debates sobre el tratamiento de pacientes de salud mental, los derechos de los niños en edad escolar, la liberación de las mujeres, la ecología y el apoyo a los activistas de la comunidad negra, y se intentaba devolver la espiritualidad a una sociedad cada vez más materialista. Pero mirar a la Cámara de los Lores les reforzó la idea de que la sociedad británica no cambiaría, la inercia era demasiado grande, la mayoría de la gente estaba contenta con lo que tenían, y el "no debo quejarme" todavía estaba en vigor (Miles, 2002:294).

Como si fuese poco, también había un enemigo dentro. En octubre del '69, algunos miembros a tiempo parcial del personal de distribución de *IT* liderados por Ian Dallas, quien había editado un par de números, organizaron una ocupación para hacerse cargo del periódico. “Al no tener el ingenio ni la inteligencia para comenzar algo propio, de alguna manera pensaron que la *IT* salió por sí sola” comenta con dolor Barry. Al igual que la policía, se llevaron algunos miles de ediciones atrasadas, aunque a diferencia de la policía, no los trajeron de vuelta. Invitaron a la London Street Commune, un grupo de okupas, a actuar como guardias de seguridad no oficiales y para cuando toda la debacle había terminado, la oficina se había hecho pedazos; faltaban los archivos, el contestador automático, un amplificador perteneciente a un miembro del personal y un montón de otras cosas habían sido robadas. Finalmente, fueron desalojados y sacaron su propio periódico, llamado *International Free Press*, el cual se publicaría sólo una vez (Miles, 2002:295).

El juicio por los cargos presentados como consecuencia de los anuncios de personas homosexuales siguió su curso; el caso pasó a Old Bailey, el Tribunal Penal Central de Inglaterra y Gales, en enero de 1970, después de cinco días en la Corte de Magistrados de Wells Street. Fueron declarados culpables y las multas llevaron a la quiebra a la compañía que entonces administraba el periódico.

De todos modos, *International Times* continuó, como siempre, y uno de los cargos fue desestimado en apelación dos años después. Pero ya para ese entonces el periódico había cambiado totalmente. Mick Farren era editor y muy pocos miembros del personal aún estaban presentes. El 5 de octubre de 1973 saldría la última edición, la número 164. Reapareció por tres números en mayo de 1974, financiado por John Lennon, pero no pudo sostener el esfuerzo. Hasta el momento, *IT* ha vuelto a publicarse en al menos siete ocasiones, a lo largo de los años '70 y '80. Hoy en día, se siguen publicando artículos de forma virtual en InternationalTimes.it, el mismo sitio en donde está todo el archivo digitalizado.

Expreso Imaginario, Buenos Aires (Argentina)

Recógete el pelo, ven a la estación: *Expreso Imaginario* anuncia su partida

*“Desde el *On the road* de Jack Kerouac, hasta la biblia hippie en que se convirtió El libro tibetano de los muertos, pasando por el trip del ácido lisérgico, el viaje exploratorio fue patrimonio contracultural de la humanidad”*

Benedetti y Graziano, Estación Imposible

La última parada de la triada occidental de prensa *underground* que hemos seleccionado para analizar el fenómeno de la contracultura en los años '60/'70, nos encuentra en Sudamérica con *Expreso Imaginario*, periódico que durante su existencia constará de tres etapas consecutivas, bien marcadas por quienes la lideran y su respectiva línea editorial, lo que nos obliga a solo analizar las primeras dos, comprendidas entre los años 76-79 y 79-81; la última, ya entrada en la década del '80, poco conservaba de contracultural.

Si bien el primer número de *Expreso Imaginario* vio la luz en agosto de 1976, debemos retroceder algunos años para conocer su génesis. El comienzo de la década encontraba a la Argentina en el final de la dictadura cívico militar autodenominada Revolución Argentina, con el General Alejandro Agustín Lanusse como presidente de facto, envuelta en una gran inestabilidad política y social, y con un deterioro de la economía. En 1972, Juan Domingo Perón vuelve al país tras 17 años de exilio y logra una adhesión unánime para el retorno democrático sin restricciones, garantizando también el apoyo a políticas nacionales y populares (Rapoport, 2008:664).

En ese contexto fue que Miguel Grinberg, reconocido escritor, periodista y militante ecologista, conoce a uno de los actores protagónicos de este capítulo, Jorge Pistocchi, y ponen la piedra fundamental de esta obra. Pistocchi había salido del colegio industrial pero su personalidad curiosa lo llevó rápidamente a estar ligado al arte y al periodismo. Coqueteó con ser artista plástico y fue mánager de grupos de gran influencia para el rock nacional -como Almendra y Color Humano- por su afinidad con los músicos, hasta que recibió una importante herencia y pasó de ser amigo a mecenas. Muy apegado a Spinetta, visitaban asiduamente la redacción de la revista *Pelo*, a la que criticaba ya que según él “no sólo debía ocuparse de las noticias musicales, sino también de generar masa crítica para alimentar al rock argentino”. Así

fue como Daniel Ripoll lo invitó a formar parte y comenzó a marcar el rumbo ideológico de la publicación al frente de la columna de opinión, en lo que sería también su debut en el rubro (Benedetti y Graziano, 2016:32-33).

En la casa de Pistocchi, ubicada en la esquina porteña de Viamonte y Pasteur, comenzaron a celebrarse una serie de tertulias a las que asistían los actores principales del movimiento cultural de la época; periodistas como los ya nombrados, poetas de renombre como Tabachnik o músicos de la talla de Luis Alberto Spinetta. Grinberg y Pistocchi se dieron cuenta de que en esos encuentros pasaba algo que trascendía las paredes de aquel altílo de Barrio Norte. Así fue como, “movilizados por el espíritu de la época”, el cónclave entendió que era necesario capitalizar el fervor general para generar comunicación y conciencia, señalan Benedetti y Graziano (2016:16). La primera decisión fue tan sencilla como desafiante: potenciar el encuentro en el espacio público.

Grinberg desde *El son progresivo*, su programa de Radio Municipal de Buenos Aires, y Pistocchi, desde su columna en *Pelo*, comenzaron a convocar encuentros en Parque Centenario los domingos y la juventud respondió con creces. Cada fin de semana se podía ver a los jóvenes reunidos en distintos grupos, divididos según intereses -que podían ser poesía, pintura, música o literatura-. Una experiencia colectiva similar a la que empleaban a la hora de realizar los primeros números de *The East Village Other*, vinculada con el dadaísmo, pero a gran escala, que tuvo como fruto nueve números de una revista llamada *Parque*. Benedetti y Graziano la rotulan como un “cadáver exquisito alternativo” que, vista con el diario del lunes, puede haber sido el detonante de la prensa *underground* argentina, porque le mostró el camino a mucha gente que de una u otra manera estaba ligada al mundo artístico, pero no estaba enterada de que podía armar su propio medio ni, mucho menos, de que había tanto público interesado.

Incluso, esto se puede pensar de las cabezas de esta historia. El mismo Grinberg se deja llevar por este envión creativo cultural y lanza su revista *Rolanroc* a fines de ese año, adherida al Alternative Press Syndicate, otro punto de conexión con el movimiento *underground* de Estados Unidos. “Representó la llegada del rock argentino a su madurez”, dicen Benedetti y Graziano acerca de este lanzamiento, y no creo que hable solo del rock argentino como género musical, sino que también se puede entender que hace alusión a todo el movimiento al que este representaba (2016:18). Anteriormente hablábamos del rock como vehículo que conectaba un conjunto de expresiones artísticas, hilvanadas por una perspectiva social y política del

mundo en que esa juventud estaba viviendo. Acá pasaba lo mismo. Los logros, proezas y fracasos del rock nacional, eran los de toda una camada de jóvenes, y no tanto.

La política también iba a intentar capitalizar el éxito del rock nacional. El 11 de marzo de 1973 se celebraron elecciones presidenciales, las cuales marcarían el fin de dieciocho años de proscripción del peronismo. Héctor Cámpora del partido Justicialista fue el candidato más votado con el 49,5% de los votos, porcentaje que no le permitía esquivar la instancia de balotaje. Casi veinte días después, Ricardo Balbín -el segundo candidato más votado- renunciaría al balotaje reconociendo la victoria de Cámpora. Al día siguiente, se montó un festival en el estadio de Argentinos Jrs. a modo de celebración oficial del triunfo, en el que figuraban en cartel Billy Bond, Aquelarre, Sui Generis y Pappo's Blues, entre otros. Esta primera gran reunión entre el rock y la política se suspendió a poco tiempo de haber comenzado por un gran diluvio, aunque el clima entre músicos y militantes detrás del escenario tampoco era el mejor.

Y si hablamos de climas complicados, el futuro inmediato del país iba a pasar por una montaña rusa de emociones hasta culminar en una de las peores tormentas de nuestra historia. Al triunfo de Cámpora le sucedería el regreso de Juan Domingo Perón al país, que terminaría en la masacre de Ezeiza, seguida de la renuncia del presidente y del vice Solano Lima, y el regreso del General al sillón de Rivadavia, con un triunfo muy holgado en las elecciones llamadas por el presidente interino Raúl Lastiri, en septiembre de 1973. Sí, todo esto en el mismo año. Durante los primeros nueve meses de 1973 Argentina tuvo al frente un presidente de facto, dos presidentes electos y un presidente interino.

Pero eso solo fue el principio. El 1º de julio de 1974, el General Perón falleció en la Quinta Presidencial de Olivos, dejando la presidencia en manos de su vicepresidenta y esposa, María Estela Martínez. Durante los siguientes dos años, la violencia sería protagonista principal de la vida cotidiana del país, fundamentalmente a raíz del programa que comandó el por entonces ministro de Bienestar Social, José López Rega, como uno de los líderes de la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A). La Triple A durante ese periodo llevó a cabo un plan sistemático de persecución y eliminación de opositores políticos, con amparo de la estructura estatal, con el objetivo de acabar con la subversión. La caza de brujas no solo tenía como objetivo aquellos sectores de la militancia política o sindical, lo cual se puede ver reflejado en los medios de comunicación de la época. El plan integral abarcaba también a aquellos medios

que ofrecían una visión disidente y/o alternativa, los cuales fueron censurados o empujados al cese de actividades.

En ese mismo 1974, Pistocchi -envalentonado desde su columna de opinión en *Pelo*- decide publicar su propia revista llamada *Mordisco*, una extensión más de aquellas ideas que se desprendían de los Encuentros del Parque, ligada exclusivamente a dar luz sobre el rock y el ambiente que lo rodeaba. Los ejemplares de *Mordisco* tuvieron muy buena recepción del público, sin embargo no cumplían con las expectativas de su fundador y lo cuenta así:

“en ese momento queríamos sacar otra publicación. Mordisco estaba demasiado ligada a la música y nosotros queríamos hacer un periodismo más amplio. Ahí surgió la idea de hacer otra revista, que expresara tal vez cosas más profundas, que informara de otras cosas”.

Este descontento provocó que durante todo el año se anunciara a través de sus páginas la salida de un “nuevo hermano” (Benedetti y Graziano, 2016:34).

Sumado a la escalada de violencia y el caos institucional posterior al fallecimiento de Perón, la inestabilidad económica era cada vez más grande. El año '75 traería una política de shock, con devaluación del peso incluida, denominada “Rodrigazo”. Un paquete de medidas económicas impulsadas por el ministro de Economía, Celestino Rodrigo, que impactó de lleno en el bolsillo de la población y provocó que el aparato sindical se levantase en contra del gobierno. En ese contexto, en la vereda ideológica opuesta a la contracultura y la alternatividad, los medios de comunicación hegemónicos que gozaban de vía libre por su afinidad con el plan de erradicación de la izquierda y disidentes, empezaron a preparar el ambiente para generar consenso ante una posible nueva interrupción del orden democrático. Tal como señalan Postolsky y Marino (2009),

“la estrategia hacia la cultura fue funcional y necesaria para el cumplimiento integral del terrorismo de estado como mecanismo de control y disciplinamiento de la sociedad (...) el objetivo mediano consistía en generar un consentimiento en la población, a partir de nuevos patrones en la educación, la comunicación y la cultura”.

Esto no quiere decir que el proceso haya sido simple, pero sin dudas que la cultura y los medios de comunicación hegemónicos, no solo contribuyeron a la ejecución del plan de las Fuerzas Armadas, sino que además fueron determinantes. Estos medios de comunicación, así también como empresarios o intelectuales, conformaron una

“zona gris” situada entre “las actitudes comisivas y omisivas, entre reproche moral y reproche legal, entre complicidad y complacencia, entre contribución criminal y acción banal” que amplía notablemente los anillos de responsabilidad, dándole fundamento y contenido a la categoría de dictadura cívico-militar, señala Ana Soledad Montero citando a Claudia Hilb (2022). El golpe de estado de marzo de 1976 fue un proceso complejo que modificó la naturaleza del Estado y no hubiese sido posible sin un disciplinamiento social llevado a cabo por múltiples actores que colaboraron para su ejecución y perpetuación a lo largo de los años.

En ese momento aparece el otro gran protagonista de este viaje: Pipo Lernoud. Pipo, al igual que Pistocchi, tampoco era periodista, pero también estaba inmerso en el mundo de la comunicación y la cultura. En principio como escritor y letrista; compuso canciones para grupos emblemáticos de comienzos del rock nacional -de las que sobresale “Ayer nomás” interpretada por Moris y Los Gatos-, y además un proyecto de revista llamado *La Mano*, ya que pretendía hacer circular de mano en mano diversos textos y artículos. Luego de una temporada viajando por Europa y otra junto al gurú espiritual Prem Rawat -hijo del gurú Hans Ji Maharaj y conocido en su tiempo como Maharaj Ji-, fundó una agencia periodística llamada Chaski Press, con el objetivo de vender al exterior entrevistas a personalidades argentinas de renombre, y comenzó a escribir para *Pelo* al igual que Pistocchi, pero sin conocerse personalmente. Con muchos amigos en común del ambiente del rock, la conexión se dio a través de otro personaje del *under* llamado Eduardo Camilli, más conocido como Rosanroll. En ese mismo encuentro, Pistocchi dio a conocer su proyecto en el cual Lernoud se embarcó de inmediato. La idea era más que tentadora:

“una revista con impronta local, pero en sintonía con todo el periodismo alternativo que había leído durante su vagabundeo hippie: El Village Voice de Nueva York, el San Francisco Chronicle y el Bay Area Community Paper de San Francisco, el International Times de Londres, el Actuel de París y toda esa serie de medios que cubrían el espectro que iba del anarquismo militante al ecologismo de dedos en V y peace and love” (Benedetti y Graziano, 2016:36).

El tercer y último nombre importante de la cúpula directiva original fue el de Alberto Ohanian, mánager del grupo Almendra, a quien Pistocchi básicamente lo fue a buscar porque hacía falta alguien que financiara la revista y se hiciera cargo de ella en materia económica y legal. El resto del equipo estaría conformado por nombres con poca experiencia para ese entonces pero que luego tendrían una larga y reconocida trayectoria en los medios de comunicación y la cultura, como Horacio Fontova, quien

diseñó gran parte de las portadas de la primera etapa, Confalonieri, Edy Rodríguez, Alfredo Rosso, Claudio Kleiman y Fernando Basabru.

El equipo estaba listo y también el nombre. Pistocchi, en un café ubicado en la esquina porteña de Corrientes y Canning -hoy Scalabrini Ortiz-, la bautizó *Expreso Imaginario*. “Tenía una potencia en sí misma -señala Jorge-. Porque reunía un montón de elementos: la cuestión del expreso, que es como una energía, la cuestión del viaje, la imaginación”.

Para ese entonces, corría ya el año 1976 y con él, la nube de violencia e incertidumbre institucional se iba haciendo cada vez más oscura. El 24 de marzo se consumará un nuevo Golpe de Estado cívico-militar y, entre violencia, persecución y represión, llegaron también nuevas pautas y censuras a los medios de comunicación. La intención de lanzar la revista seguía en pie, pero necesariamente hubo una evaluación de la situación para entender cómo había que seguir. Se bajaron las revoluciones, se tomaron ciertas precauciones como evitar el trato directo en cuestiones ligadas a la iglesia, las drogas y la política, y se puso primera nuevamente. El 6 de agosto de 1976, diez mil ejemplares fueron distribuidos por los kioscos de diarios y revistas en persona por el staff, amigos y hasta personal de los talleres gráficos Paladino. El número uno de *Expreso Imaginario* era una realidad.

El micromundo: la línea editorial y estética

“Fue como una salvación para nosotros, y muchos lectores también lo sintieron así, porque nos pudimos crear como un micromundo. Era como una isla dentro de esa realidad siniestra que se vivía.”

Claudio Kleiman

“Así están las cosas, país”, diría un famoso presentador de noticieros argentino. El periódico que venía a darle lugar a aquella porción de la sociedad argentina que no se sentía reflejada en los medios tradicionales, ve la luz en el período más oscuro de la historia de nuestro territorio. En medio de persecución, censura, listas negras, secuestros y desapariciones propiciadas por el Estado, la pequeña llama cultural que quedaba se estaba extinguiendo completamente. Aquellas personas que pensaban diferente se exiliaron o cerraban la boca; el terror cosechaba autocensura. Los medios de comunicación aún en pie estaban cooptados por la dictadura militar,

que no tardaron en utilizarlos como un instrumento más de coacción psicológica con un claro objetivo: expandir el consenso a su favor a todas partes del territorio.

Benedetti y Graziano plantean que la suerte de los medios se definía en una dicotomía: sumarse a la campaña de la dictadura o manifestarse como opositor, claro está, desde la marginalidad o clandestinidad. En la escala de grises, existía la posibilidad de hacer silencio o, mucho más audaz y peligroso pero comprometido, intentar engañar al sistema: “aparentemente inofensivos para las autoridades, pero útiles a la resistencia como vía de escape, reflexión y hasta crítica dentro de la atmósfera general” (2016:22). De esa manera, la “oposición desordenada” de la que habla Roszak fue acogida entre las páginas de la *Expreso* y ese espíritu se refleja muy nítido en la declaración del cineasta húngaro Jonas Mekas, recogida por Roberto Pettinato en una columna sobre el cine *underground*:

“Entusiasmo por el rock, interés hacia el budismo zen, desarrollo del expresionismo abstracto, prosa espontánea, Nueva Poesía... eso es lo que ofrecemos contra la mecanización de la vida [...]. Nuestro espíritu es el de crear, no de destruir. Las cosas que consideramos anticuadas, aun dañinas, las abandonábamos a su propia e inevitable, solitaria muerte por el solo hecho de no cooperar con ellas, de mantenernos ajenos. No desperdiciamos energías en destruir la industria cinematográfica de Hollywood... las dirigimos hacia la creación de una nueva clase de cine, un cine más personal, hacia la liberación de la cámara; no desperdiciábamos energías en combatir las leyes de la censura: Ni siquiera desperdiciábamos energías en luchar contra los medios de información pública” Expreso Imaginario, nº 22, V-1978

De esa madera estaba hecha la *Expreso*. El sueño colectivo de los años ‘60 se estaba desvaneciendo en EE. UU. y Europa, el rock ya estaba en las filas de la industria cultural y sus máximos exponentes pertenecían al *star system*, pero en nuestro país eso no sucedería hasta los años ‘80. Si bien ya convocaba mucha gente, seguía siendo una expresión *underground*, muy lejos de ser parte de la agenda de los medios de comunicación hegemónicos. Del mismo modo que vimos en *The East Village Other* y en *International Times*, el rock funcionó como ideologema en términos de Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano (2001:54); ese sujeto que articula los contenidos de la conciencia social, posibilitando su circulación, su comunicación y su manifestación discursiva. Entre dichos contenidos que se articulaban a través de la música rock, podíamos encontrar a la ecología, las energías alternativas y los riesgos de la energía nuclear, la divulgación científica, los pueblos originarios, las drogas

psicodélicas, la cultura oriental, la vida en comunidad y toda aquella representación artística que no tuviese lugar dentro de los márgenes de los medios tradicionales.

En esa búsqueda audaz de criticar los atropellos de la dictadura militar sin mencionarlos y el contexto político social que los rodeaba, en las páginas de la *Expreso* se destacaron principalmente por dos mecanismos; el metamensaje y la alegoría. En el primero, se abordaban temáticas específicas por la tangente. Por ejemplo, en el número 17 lanzado en diciembre de 1977, se publicó una entrevista a Roberto Villanueva con motivo de *El Plauto*, obra que dirigía y trataba acerca de una inmensa fiesta popular donde la alegría arremete contra los prejuicios tabúes que limitan a la gente (D'Amato y Pistocchi, 1977), o en el número 27 de octubre del 78 cuando el arte de tapa hace referencia al por entonces estreno de Ingmar Bergman, *El huevo de la serpiente*, la película que relata el sufrimiento en la Alemania post Primera Guerra y hace mucho hincapié en la cuestión del miedo entre la población, con un asesino caricaturizado dentro de un dominó que “se asesina a sí mismo eternamente” (Woodrofe, 1978). Respecto a la alegoría, brillaba por sobre todas las secciones en el Editorial de cada número, sin contar que el nombre mismo de la publicación era una en sí misma: la idea de un tren que te transporta hacia otros sitios complementando la metáfora principal de la contracultura; el viaje. A través de los editoriales de la primera etapa de la revista, Pistocchi le imprimió su libertad creativa -uno de sus sellos característicos-, en donde, en términos de Benedetti y Graziano, no marcaba una posición política ideológica, sino que proponía puntos de partida:

“Alguna vez nos encontramos en los parques, y el árbol centenario nos sorprendió con los más hermosos frutos del amor. De todas partes venían a contemplarlo y era tan fuerte la alegría que sólo se podía manifestar lo mejor de uno mismo. Poco a poco nos reconocimos en ellos y así empezamos a comprender las eternas claves, esas que no están escritas en ningún libro.

Todo parecía tan perfecto que casi nadie pudo entender la irrupción de los devoradores que escudados detrás de sus caretas de turno, saltaron sobre el árbol, engulleron sus frutos y escupieron sus semillas por la tierra. El viento terminó por dispersarlas y una por una fueron cayendo por las distintas grietas producidas por una de las sequías más largas de que se tenga memoria.

Hoy el sol abraza la tierra y mezclando con el polvo, el germen de vida continúa resistiendo en cada una de aquellas semillas. La gente camina desprevenida sobre ellas. Ignorando que bajo sus pies un bosque está a punto de estallar.” *Expreso Imaginario*, Editorial de Jorge Pistocchi, nº 22, V-1978

El punto era claro; no malgastar energías peleando en contra de los medios de comunicación que se alinearon al *establishment*, sino crear nuevos canales de comunicación para todas aquellas personas que necesitaban una vía de escape ante tanta violencia, tanto dolor. Y no hicieron falta muchas pruebas para que esto sucediera; el número uno ya incluía el que sería el fenómeno más importante de la revista. El Correo de Lectores fue ese canal en donde no solo se podía entablar un ida y vuelta con el staff, sino también con esa gran comunidad que no tenía un espacio de intercambio en medio del silencio marcial. Allí pasaba de todo; crítica y devoluciones acerca del contenido del número anterior, pedidos al staff, desahogos y la demostración cabal de que existía una comunidad allá afuera que buscaba construir a partir de la cultura, el arte y la ecología. Si bien después vamos a otorgar un espacio para hablar de las diferentes secciones de la revista, el Correo de Lectores merece estar aparte porque fue una demostración de principios: la *Expreso* fue el vehículo de un conjunto de personas que, por definición, debate, se pregunta, deja preguntar y construye colectivamente, todas acciones restringidas por la dictadura cívico-militar de aquel entonces.

Ya en la década del '80, el sociólogo Pablo Vila en su artículo "Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil" (1989) remarcaba el "fenómeno de comunicación" que se producía al permitir la circulación de mensajes entre lectores-revista, revista-lectores y lectores entre sí, en un contexto donde los espacios de diálogo se esfumaron por la censura, la persecución e incluso la autocensura. Si bien estaba pensado como un espacio con absoluta libertad, estaba coordinado y estimulado por la propia revista. La encargada de organizar el correo era la por entonces pareja de Pipo Lernoud, María Calzada, quien a su vez era la secretaria de la revista. Decimos que era estimulado, no solo de manera explícita, sino también se lo "fogoneaba" con alguna carta inventada como para generar interés en debatir o responder al próximo número, según palabras del mismo Lernoud.

En cuanto al diseño y la estética, la *Expreso* comenzó provocando dolores de cabeza en los puestos de diarios con un tamaño de 33x45 cm, similar al berlinés que utilizan actualmente *El País* de España o *The Guardian* en Reino Unido, para luego de 1977 migrar a un reducido tamaño de 23x31 cm, y con ella una variación de la tipografía del logo. Si hablamos del logo, este no fue siempre compuesto solo por letras. En el número 1 salió un logo que incluía a una locomotora impulsada por un dragón alado, rodeando el nombre de la revista pintado de amarillo, que luego pasó a ilustrar el encabezado de algunas secciones. Aquel logotipo denotaba más el sentido

de pertenencia que la revista y su staff tenía con la psicodelia, ni que decir respecto de la alusión al viaje y a la liberación de la mente.

Si hablamos de sentido de pertenencia, una vez más nos encontramos con guiños a la comunidad beatnik de East Village. El tamaño no cuadra en ningún estándar, los colores chillones y la concepción de una revista más allá de cualquier encasillado: Pistocchi también concebía la revista como un objeto primero artístico, luego comunicacional (Benedetti y Graziano, 2016:42).

Contar un cuento sabiéndolo contar: un repaso por el contenido “inocuo”

*“Alberto Ohanian, que aseguró haber tenido alguna vez acceso a documentación de los Servicios de Inteligencia, reveló que la *Expreso* era calificada como ‘inocua’; la obra de un grupo de personas ‘delirantes e inofensivas’”.*

Benedetti y Graziano, Estación Imposible.

Para adentrarnos en las distintas secciones de la *Expreso*, es necesario entender cuál era ese denominador común que las hilvanaba. Como hablamos anteriormente, Roszak encuentra en la contracultura una comunidad desordenada, con varios frentes disímiles abiertos y una constante inestabilidad a raíz de su heterogeneidad, pero todos concordaban en su desprecio a la tecnocracia. Otra concordancia entre quienes se dedicaron a llevar la palabra del movimiento fue poner en tela de juicio aquel capital simbólico del cual los tecnócratas usufructuaban para acceder a los grandes sillones del poder. Así es que todo el staff de *Expreso Imaginario*, principalmente desde la dirección, se propuso “alcanzar todas las manifestaciones que danzaban alrededor de una cultura” a la vez que les otorgaba “la misma importancia, el mismo lugar” exponen Benedetti y Graziano (2016:68).

En ese afán es que nace la sección “Guía práctica para habitar el planeta Tierra”, en la que Pipo Lernoud de una manera muy didáctica y entretenida ponía al servicio de la comunidad recetas, instructivos o consejos, siempre bajo la premisa de la sustentabilidad y sostenibilidad. Así es como número a número los lectores podían aprender a hacer pan casero, esterilizar frascos para reutilizarlos o recibían guías para poder conciliar el sueño. En palabras de Benedetti y Graziano, la “Guía...” era “una sección que, en el contexto argentino de los setenta, alcanzaba proporciones casi

terapéuticas para el lector que veía cómo su margen de actividad se volvía cada vez más angosto durante la dictadura”, y del mismo modo lo entendía Fontova desde adentro: “proponía hacer algo” (2016:51).

Las caricaturas también tuvieron su lugar desde el comienzo. Una de las primeras opciones que se barajaron fue una historieta llamada Clemente y Bartolo, acerca de un maquinista de tren y un pequeño pájaro, que luego se convertiría en uno de los personajes más conocidos de las historietas en nuestro país con su tira diaria en la contratapa del diario Clarín. En su lugar escogieron dos tiras de principio de siglo ligadas a la psicodelia. La primera de ellas, Little Nemo in Slumberland de 1905, publicada originalmente en el *New York Herald*, trataba de un niño que cada noche se sumergía en distintas aventuras a través de sus sueños. La segunda, Krazy Kat de 1910, era la historia de una gata enamorada y sus andanzas con distintos animales.

Además, hubo espacio para las caricaturas propias. Ya en el año 1977, comenzaron a publicar la tira llamada Vuelos de Argento, que narraba diversas situaciones del ambiente del rock nacional desde un futuro lejano y una perspectiva espiritual. En ese mismo momento también se empezó a publicar Los Místicos, que satirizaba a un “progre” superando adversidades de la vida cotidiana, con un guiño al estereotipo de lector de la revista, algo que suele hacer por estos días Diego Capusotto. Luego, ya desde un costado más dadaísta, se llevaron a cabo fotonovelas como Archibaldo con Horacio Fontova como protagonista, El maravilloso mundo del Teleláser y Ahmed y la Ambición, todas protagonizadas por grandes figuras del *under porteño* y la mayoría bajo el lente de Dylan Martí, quien por esos años ya había realizado la portada de dos discos de Invisible, Durazno Sangrando y El Jardín de los Presentes -esta última incluso es una frase de su autoría-, pero que luego tendría un gran futuro como fotógrafo dentro de la escena del rock argentino.

El número 14 publicado en septiembre de 1977 traería consigo una nueva sección al mundo de la revista, pero además carga con un dato de color interesante. En el Correo de Lectores se publicaban dos cartas en clave feminista bajo la firma de Laura Ponte, que generaron revuelo y mucha participación. Días después, se enteraron de que el verdadero autor fue Roberto Pettinato, y lo invitaron a escribir bajo el pseudónimo “yegua” y con el tiempo se convertiría en el Director. Algunos meses atrás, también Sandra Russo -hoy reconocida periodista y escritora argentina- escribía una carta al correo de lectores que la haría cruzar la vereda y empezar a colaborar con la revista. Respecto a la nueva sección, se trataba de un espacio para avisos clasificados de toda índole denominado El Rincón de los Fenicios. Y digo de toda

índole, porque la idea original era que pudieran publicar avisos para compra y venta de instrumentos u ofertas de servicios del tipo “clases particulares”, pero nuevamente se convirtió en un espacio de desahogo. Ni siquiera fue un proceso, ya en la primera publicación podemos encontrar los siguientes mensajes publicados:

“URGENTE: No estoy solo porque me tengo, pero necesito de ti para continuar rumbo al sol; puedo prescindir de tu carne, sólo necesito tu verdadera luz, poco pan y un lugar donde ser. Buscame y me encontrarás. Trae solo a ti y un lugar sin tiempo. Roberto Zárate: Pueyrredón 427, 3º P. - 1032 – CAPITAL.” Expreso Imaginario, El Rincón de los Fenicios, nº 14, IX-1977

“NECESITO correspondencia, flacos y flacas para convertirlos en amigos por medio de ella. Delirantes, bohemios, poetas o no, si se animan a romper la virginidad de un papel en blanco pues métanle, os necesito. Bobby: Urquiza 312 - Arrecifes (BA).” Expreso Imaginario, El Rincón de los Fenicios, nº 14, IX-1977

Por supuesto también la revista les prestó atención a otros tipos de arte que probablemente en el imaginario no eran parte del sueño *hippie* pero que tuvieron sus exponentes, como son el caso de la literatura y el cine. Algunos de sus artistas alimentaron el sueño colectivo alternativo y semana tras semana, se les dedicaba espacio en la *Expreso*. Lo mismo sucedía con el teatro; numerosas crónicas de obras del “circuito *off*” de Buenos Aires fueron reproducidas en sus páginas. Siempre con la misma lógica que la música: se las utilizaba como vehículo.

Por último y no por ello menos importante -sino todo lo contrario-, el arte que sí era parte de la idealización *hippie* de la época era la música, más precisamente el rock, y la *Expreso* le dio un espacio más que significativo. La revista *Mordisco* había sido la antecesora de *Expreso Imaginario*, concebida por el staff como una versión superadora -aquella que abarcase el amplio espectro de la contracultura-, pero la presión del público obligó a traerla de nuevo a las bateas, cumpliendo el deseo en formato de suplemento. Así fue como desde el número dos y hasta el diecinueve, *Mordisco* estuvo separada del cuerpo principal, con tapa y editorial propia y un staff con autonomía respecto del resto de las secciones, en donde el contenido era solamente referido a la música. Del número diecinueve en adelante, pasaría a formar parte del cuerpo de la revista, pero siempre manteniendo su autonomía.

“Esencialmente su formato no difería de la revista. Incluso, podría decirse, era más estable y convencional” señalan Benedetti y Graziano (2016:72). Comenzaba con editoriales, noticias del exterior, el final era ocupado por el noticiero y en el medio alternaban entrevistas, coberturas, repastos de obras y trayectorias, había lugar para poesías y ejercicios para músicos, tales como partituras o trucos para sacar canciones. También se hacían eco de las novedades del ambiente en el interior del país, por donde pasaron personalidades que luego serían referentes como Fito Páez que mandaba sus crónicas desde Rosario o Patricia Perea, quién escribía desde Córdoba pero pasaría a la historia luego de que Charly García la inmortalizara en la canción Peperina, publicada en el disco homónimo de Serú Giran en 1981.

“El poder siempre tiene grietas y siempre es posible encontrarlas. En ese momento, donde no podías dar tu teléfono, no podías ir a estudiar a la casa de nadie... sin embargo había una grieta, que era hablar de rock. De eso no se sospechaba. Entonces, esa grieta se fue ampliando, y después se transformó en otra cosa. Pero en una época de represión hacia fuera y de repliegue hacia adentro, se trataba de encontrar una grieta cultural y desembarcar ahí.” Sandra Russo, Colaboradora en *Expreso Imaginario*.

La clave de la trascendencia de *Mordisco* -que aún hoy muchos creen que era una revista separada de *Expreso*- radica en el carácter hermenéutico del análisis de cada canción, cada álbum, cada obra musical. En términos de Heller (1988), entendido como la búsqueda de un significado como la interpretación en el seno de todas esas ramas de investigación que se denominan a sí mismas ciencias y que tienen como objetivo comprender la sociedad. En cada página de *Mordisco* podemos encontrar un análisis profundo del contexto político-social, las significaciones que estas obras -absolutamente contemporáneas- adquirirían en un marco determinado, el legado y las interpretaciones, contribuyendo así al autoconocimiento, a través de uno de sus vehículos, producto y consumo cultural predominante.

En este sentido, Graziano y Benedetti señalan dos ejemplos paradigmáticos: “Algo está sucediendo aquí y sólo Bob Dylan sabe de qué se trata ¿no es así, señor?” escrita por Claudio Kleiman (1977), y “La nota del punk” escrita por Alfredo Rosso (1978). Ambos abordajes son productos de discusiones que transcurren en el mismo momento histórico y que, además, son capaces de trascender. El análisis puntual de cada una es algo que excede a esta tesis, pero me quiero quedar con un fragmento de “La nota del punk” en la que Alfredo Rosso expresa que

“los discos de rock ya dan la vuelta al mundo y aunque difieren en estilo y letras, el destinatario es siempre ese mismo muchacho, igual a vos, igual a mí, ya sea en Londres, París, Nueva York o Buenos Aires el mensaje, en definitiva, repite las mismas tres palabras: no estás solo”.

Rosso encuentra un destinatario común a la sombra del poder hegemónico que, a pesar de diferencias de contexto, se encuentra fragmentado y reprimido.

Una vez hecho todo el recorrido sobre las secciones más relevantes que nutrieron de contenido a la revista, podemos ver que dista bastante de ser inocuo ante los intereses de la dictadura cívico-militar. Entonces, ¿cómo fue que lograron eludir cierres y censuras? Creo que en este punto hay dos respuestas posibles y a su vez complementarias.

En primer lugar, una subestimación total. Como vimos en la cita de comienzo de este apartado, Ohanian señala que, bajo la lupa de la mediocre normalidad, ellos eran un grupo de personas delirantes e inofensivas. En *Estación Imposible* (Benedetti y Graziano, 2016:105) recogen el testimonio de Alfredo Rosso, quien afirma que “estaban más ocupados en chupar a los chicos de la Noche de los Lápices”, mientras la generación psicodélica vivió un exilio interno, retratado en las páginas de la *Expreso*. “A la burguesía le conviene tener miles de jóvenes narcotizados y escuchando música y no haciendo manifestaciones y luchando contra los gobiernos patronales y el imperialismo” retoma Mangiantini de un artículo escrito por Marcelo en la revista *La Chispa*.

En segundo lugar, pero alineado con el punto anterior, podemos vislumbrar un permiso tácito para liberar los espacios alrededor del rock como vía de escape. De cierta forma, “la ofensiva gubernamental contra los estudiantes [...] abonó a que el rock se gestara como una incipiente voz contestataria que encontraba abierta y positiva recepción en amplios círculos juveniles” dice Martín Magiantini, pero que a su vez esta corriente era vista por las organizaciones de izquierda militantes como un ejemplo de nociones pequeño-burguesas y escapistas de la realidad. “La idea de ‘pequeño-burgués’ se hallaba ligada a la elección de vida esencialmente intelectual y con escasa praxis, o bien, a aquellas manifestaciones que alejaban al individuo del compromiso militante”. Esto hizo que se le prestara mayor atención a la juventud reunida en torno a otros géneros, como el folcklore, que “a partir de una impronta en clave nacionalista se amoldaba mejor al proyecto político” (Mangiantini, 2021).

El final es en donde partí: el *Expreso* llega a su estación final

“Los tiempos son muy distintos, y toda esa amplitud temática que concentraba en sus páginas hoy tiene otro valor. Cambiaron los conceptos, cambió la cultura, cambió el mundo.”

Daniel Amiano, 18/8/06, La Nación

El final del apartado anterior nos anticipa que la revista no sufrió grandes persecuciones ni censuras, a pesar de que la situación de los medios de comunicación y la libertad de prensa era más que crítica. Esto nos invita a profundizar en el o los posibles motivos que hicieron que *Expreso Imaginario* publique su último ejemplar en enero de 1983.

Para empezar, a finales de la década del '70, aquella heterogeneidad que caracterizaba al colectivo contracultural se había convertido en fragmentación, tal como había sucedido a principios de la misma década en Estados Unidos y Europa. Según expone Pablo Vila en su ensayo “Rock Nacional, crónicas de la resistencia juvenil” (1989), este proceso fue impulsado por el modelo de sociedad propugnado por la dictadura, personas que convergen como individuos en el mercado, despojados de sus connotaciones históricas ligadas a actores colectivos, que parecía imponerse hacia 1978/1979, a aquel otro que guio las utopías del rock: personas relacionándose solidariamente a partir de dar amor, que se sienten partícipes de un mismo movimiento. Además, añade que, en esta etapa, el rock nacional todavía logra conservar dos instancias que lo sostienen como movimiento; *Expreso Imaginario* y el pequeño grupo de amigos.

En efecto, la revista internamente tampoco estaba pasando un buen momento. Ohanian había animado a Spinetta a reunir Almendra, grupo que se había dividido -o multiplicado, según Edelmiro Molinari- en 1970, haciéndose cargo de la producción y restándole dedicación a la revista, lo que empezó a enrarecer el ambiente en la redacción. En julio de 1979 saldría publicado el volumen nº 36, que marcaba el tercer aniversario de la revista, con dos novedades importantes; la primera -anunciada y explicada en el mismo editorial- tiene que ver con la división nuevamente de la *Expreso* y *Mordisco* en dos revistas nuevamente, la segunda -sin anuncio y solo reconocible en el recuadro de staff-, con la división de la cúpula directiva en Dirección Ejecutiva, con Alberto Ohanian por un lado, y Dirección Editorial, con Pipo Lernoud y

Jorge Pistocchi. Esta última, si bien fue así desde el primer momento, puesto sobre el papel cobraba otra dimensión.

Pero eso solo sería la punta del iceberg. Pistocchi entró un día a la oficina de Ohanian y encontró una pila de papeles con el membrete de “Ohanian Producciones”. Entre los productos de esa empresa, se encontraba impreso el logo con el payasito que se había transformado en el símbolo de la *Expreso*. “La convivencia con la cara empresarial le parecía una contradicción con la propuesta inicial”, señalan Benedetti y Graziano (2016:134). Así terminaba la primera etapa de la revista, lo que algunos lectores todavía hoy recuerdan como “la verdadera *Expreso*”. El número 38 publicado en septiembre de 1979 sería el último con Pistocchi en la Dirección Editorial, la cual quedaría en manos de Pipo Lernoud en soledad.

“Ohanián era un comerciante que al principio se vistió de romántico. Siempre vio al Expreso como un negocio y comenzó a pautar publicidades que iban en contra de todo lo que sosteníamos desde la revista. Cuando quiso convertir al Expreso en un folletín de su productora, renuncié a la dirección y a los títulos. Me quedé sin un peso, en la calle, con tres hijos y un bebé en camino”,

cuenta Jorge Pistocchi en su última entrevista con Juan Mendoza para la revista Mavirock publicada en septiembre de 2015.

A partir de allí, la lógica mercantil se iba a hacer cada vez más presente. El número 45 publicado en abril de 1980 será el primero impreso en A4 estándar, a lo que se suma la estandarización del logo, que pasaría a ser solo el nombre de la revista, priorizando la palabra “expreso” por sobre “imaginario”.

“A casi cuatro años de su debut, y en los primeros pasos de esta nueva década, el Expreso Imaginario quiso hacer algunos ajustes en sus vagones, aconsejado por la experiencia y las circunstancias. Lo primero que habrán notado es 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.” Expreso Imaginario, “El nuevo Expreso”, n° 45, V-1980

Como bien vimos en la enumeración de cambios, el logo y el tamaño no fueron las únicas modificaciones. Además, en otro guiño de índole comercial, *Expreso* y *Mordisco* volvían a formar un único ejemplar. Por último, pero no menos importante, se

abandonó el formato de tapas conceptuales por privilegiar las fotografías de los músicos y la gráfica, al igual que en el interior de la revista, en donde se buscó un estilo más directo: recuadros, una sola fuente, títulos y bajadas. “Ese estimulante cultural de un nuevo tipo de conciencia se convertía, después de pasar por la industria en una vulgar mercancía: un producto estandarizado y preparado para la degustación”, sentencian Benedetti y Graziano (2016:148).

El modelo de sociedad que impulsaba el Proceso a partir de la imposición de un sistema neoliberal, con empobrecimiento cultural y aparente enriquecimiento económico, ya dejaba ver un nuevo ciudadano argentino, menos solidario y más individualista. Para el ala de Lernoud y Fontova, esto daba las pautas de que había que endurecer aún más el discurso, haciendo de la revista una suerte de trinchera donde los que seguían pensando bajo una lógica comunitaria por sobre la del “sálvese quien pueda”, se siguieran sintiendo acogidos entre las páginas de *Expreso*. Pero con el comienzo del año 1981 llegaría otro punto de inflexión, en esta oportunidad, irreversible. Corría diciembre de 1980 y Almendra lanzaba al mercado un nuevo disco luego de diez años, “El valle interior”, y lo presentaba con una doble cita los días 5 y 6, en el estadio de Obras Sanitarias. El staff de la revista, por supuesto, cubriría tan esperado evento. Todo indicaba que sería la nota principal del siguiente número, hasta que el día 8 del mismo mes, John Lennon fue asesinado en la puerta del Dakota Building. Para algunos miembros no existía ninguna dicotomía posible. Pipo Lernoud, para explicar cómo pensaba la revista en una entrevista publicada con razón del 40º aniversario de *Expreso*, utiliza de ejemplo la canción Imagine de Lennon, y dice “imagina un mundo sin países (...) viviendo una hermandad”, esa es la idea que representó *Expreso*: Todos somos hermanos. El rock nació contra la guerra y la revista pensaba eso” (de Souza, 2016). Sin querer, nos da un fiel reflejo de lo que significa la figura del Beatle; había podido materializar el sentimiento y raciocinio de toda una generación a escala global, lo mismo que a su vez motorizó el espíritu de la revista.

Finalmente, la situación admitió el debate y la dicotomía cobró ribetes de ruptura. La tapa del número 54 publicado en enero de 1981 tiene cuatro recuadros: uno por cada integrante de Almendra. Pipo Lernoud abandonaría la revista y su lugar lo ocuparía Roberto Pettinato, quien “llegó con ínfulas del nuevo periodismo de Tom Wolfe y los cambios fueron notorios tanto en lo formal como en los contenidos” según describe Mariano Del Mazo en una nota publicada en Página 12: “no daba seguir hablando de la vida de los bichos canasto o prendiendo inciensos”, justificó con acidez Pettinato (Del Mazo, 2019), anticipando también lo que el mismo Pistocchi señala - desde la vereda opuesta- que pasó con el rock a partir del año '82: “pasó a convertirse

en un negocio formidable, millonario, y fue fagocitado por toda la maquinaria empresarial. A partir de entonces, para hablar con los músicos tenías que pasar primero por su representante, los rockeros empezaron a encerrarse en sus quintas, etc” (Mendoza, 2015).

Ese fue el fin de *Expreso Imaginario* como revista contracultural. Si bien bajo la dirección editorial de Pettinato continuó hasta enero de 1983, paulatinamente se había convertido en una revista meramente de música, sin lugar a las múltiples proyecciones culturales que había sabido acoger entre sus páginas y con una evidente deserción de redactores y columnistas. La manufactura de contenido propio y original había quedado atrás, dándole paso a traducciones de producciones extranjeras y colaboraciones poco comprometidas. La economía mostraba números rojos y ya no había ninguna misión que cumplir. Habían pasado apenas siete años desde su primer número, pero los tiempos eran muy distintos. “Por eso, también, los intentos por hacer renacer la publicación se disolvieron en charlas de café”, sentencia Daniel Amiano desde su columna en el diario La Nación.

Sin lugar a duda, *Expreso Imaginario* fue un punto de encuentro y refugio de toda una generación que iba totalmente a contramano de los tiempos oscuros y violentos que se vivían en el país, con la particularidad de haber publicado el primer número apenas cinco meses después del último golpe de estado y su último número a nueve meses de las elecciones democráticas que llevaron a la presidencia a Raúl Alfonsín, lo que la constituye como un símbolo de resistencia cultural. Quienes escribieron en sus páginas, a su manera, moldearon la educación sentimental, estética y política de toda una generación.

Para cerrar, me quedo con las enseñanzas que Benedetti y Graziano rescatan en el cierre del prólogo de la última edición de *Estación Imposible*, que sintetizan el espíritu, la relevancia y el legado de la revista:

“Si algo nos enseñó Expreso, eso fue que, si bien había muchas cosas de temer alrededor, no teníamos por qué abjurar de la vejez; que se podía ser rockero y simpatizar con viejos sabios como Atahualpa y Piazzolla; que los verdaderos enemigos eran los autoritarios, los manipuladores, los burócratas, los pacatos, los de ideas ultramontanas, los que buscaban acortar camino. Y que la escena contracultural, el recorte no era necesariamente etario, aunque la música que amábamos disgustara a nuestros padres y la revista Gente advirtiera a la familia argentina de los peligros de ciertos libros y ciertos nombres propios.” Benedetti y Graziano, *Estación Imposible*, pág. 14

Conclusiones

El último número de *Expreso Imaginario*, publicado en enero de 1983, cierra con el retrato de John Lennon y Yoko Ono posando desnudos con un periódico tapando la zona de los genitales, parte de la producción fotográfica que ellos mismos realizaron para la publicación de su primer disco experimental *Unfinished Music No.1: Two Virgins*. No casualmente hemos realizado el recorrido por las revistas de manera cronológica, aunque debo reconocer que fue una elección que simplemente buscaba darle un orden al análisis. Este detalle pareciera cerrar el recorrido, que comenzamos en 1965 con el lanzamiento de *The East Village Other*, y a su vez responder a nuestra hipótesis: ¿la contracultura que describe Roszak fue un fenómeno local o trascendió fronteras articulando el descontento contra la tecnocracia en todo Occidente? Si en el análisis de los tres periódicos no había quedado claro, el “universo Beatles” es un gran aliado para constatar.

El grupo originario de Liverpool no por nada es considerado uno de los más influyentes de la historia, sin dudas consolidaron a la música popular como rama del arte y fueron fundamentales para el movimiento contracultural de aquellos años. Sus canciones fueron ese vehículo que describimos anteriormente para los que se oponían a la guerra, profesaban el amor libre, experimentaban con drogas, se abrían a la espiritualidad y rechazaban el “orden moral”. Si bien son un producto íntegramente británico, en Estados Unidos el estallido fue casi instantáneo y se sentían muy a gusto, a tal punto que Lennon realizó varios intentos hasta que el gobierno de Nixon le otorgó la documentación necesaria para residir en Nueva York. Ya hemos hablado de la importancia que tuvieron en Reino Unido para la contracultura en general y para *International Times* en particular, siendo prácticamente uno de los principales sostenes económicos y entendiendo que la contracultura que ellos militaban necesitaba de un ecosistema que la abrazara. Lamentablemente no llegaron a visitar Argentina como conjunto, pero sus canciones hicieron eco, quizás con alguna demora debido a factores relacionados con la época; sus discos llegaban con cierto *delay*, por momentos estuvo prohibida su difusión al igual que la de todos los grupos angloparlantes, sumado a la evidente dificultad de circulación de la comunicación a escala internacional en un mundo pre globalización. Todos estos factores se ven reflejados en un retraso contracultural respecto de lo que pudimos ver en los países del norte, en donde el movimiento se empezó a organizar algunos años antes. Sin ir más lejos, *Expreso Imaginario* ve la luz cuando *The East Village Other* e *International Times* ya no se publicaban más. Pero aquí también la contracultura tendría su apogeo,

como también sus íconos; el asesinato de John Lennon y la decisión de relegar la noticia tras el regreso de Almendra, generaría la discusión interna que colmó el vaso de los miembros fundadores de la revista, y la publicación de esa foto con Yoko Ono como cierre del último número, haciendo clara alusión al mito de que su relación fue el detonante que disolvió la banda.

No quiero dejar pasar la cuestión temporal del desembarco de la contracultura en Argentina, principalmente para aclarar que esto no lo hace menos relevante, sino todo lo contrario; me parece un elemento más de trascendencia. Si bien la idea era demostrar que el movimiento cruzó fronteras, también lo hizo temporalmente. Hubo un descontento, el orden hegemónico era el mismo y un sector de la población se organizó en contra siguiendo exactamente los mismos patrones, ejemplo rotundo de que la contracultura de la que hablamos no fue un hecho vacío, producto de una moda o tendencia, sino un producto repleto de contenido (contra)cultural y muy arraigado socialmente.

¿Lo podemos catalogar como un éxito? Sí, siempre y cuando no lo reduzcamos en términos comerciales, nada más alejado a la realidad de la contracultura, más aún de la de los periódicos analizados. Nunca fue el objetivo y tampoco sucedió lateralmente, más bien todo lo contrario. Creo que el éxito de la contracultura en el período seleccionado radica en una de las características fundamentales del movimiento: la heterogeneidad. Articular el descontento de forma transversal fue el factor fundamental para su expansión más allá de los límites y las realidades locales, a partir de la inclusión de varias corrientes contrahegemónicas, lo que dio como resultado una suerte de revolución cultural, que impactó de modo positivo en la vida de la sociedad occidental.

Sin ánimos de relativizar la importancia de la contracultura de los años '60 y '70 para la realidad actual, no es lo que este análisis busca. Más bien todo lo contrario; intenta no caer en lo que Herbert Butterfield denominaba "The Whig Interpretation of History", leer el pasado según su importancia para el presente, dado que

"el resultado total de este método es imponer una cierta forma a toda la historia y producir un esquema de historia general que está destinado a converger bellamente en el presente, todo lo cual demuestra a lo largo de los siglos el funcionamiento de un principio obvio de progreso" (Butterfield, 1931:12).

Y creo que es el mejor homenaje posible. Barry Miles dice que los '60 empezaron en blanco y negro y terminaron a color, pero en la mayor parte de la década los colores los tenías que hacer en tu cabeza (2002:5). Para ello, fue necesario que hubiera una

cultura que abrazara la resistencia, que rompiera con la agenda de la televisión y propusiera que una nueva forma de vida era posible, más humana, dispuesta a dejar atrás las atrocidades que trajo consigo el siglo XX y abierta a todas las personas por igual, sin importar lo que la racionalidad tecnocrática imponga.

Bibliografía

- Abramson, A., (2012, 26 de febrero), *Alan Abramson's Fan-O-Gram to The East Village Other*, The Local East Village Blog. Consultado el 4 de julio de 2021 en <http://localeastvillage.com/2012/02/26/alan-abramson's-fan-o-gram-to-the-east-village-other/>
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (2001). *Literatura/Sociedad*. 2da ed. Buenos Aires: Edicial.
- Benedetti, S. y Graziano, M. (2016). *Estación Imposible: Expreso Imaginario y el periodismo contracultural*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Black, L. (2010). *Cultural Turns: Wesker's Centre 42, the Roundhouse and the Politics of Culture*. En: *Redefining British Politics*. Palgrave Macmillan, London. https://doi.org/10.1057/9780230250475_6
- Brackman, J., (1967, agosto), "The underground press", en *Playboy*, p. 83. Consultado el 4 de julio de 2021 en <https://www.trussel.com/lyman/brackman.htm>
- Brown, M., (2002, 16 de octubre), *John, Paul, George... and Barry*, The Telegraph. Consultado el 1 de agosto de 2021 en <https://www.telegraph.co.uk/culture/donotmigrate/3584221/John-Paul-George-and-.-.-.Barry.html>
- Butterfield, H., (1931). *The Whig Interpretation of History*. Consultado el 19 de noviembre de 2022 en http://seas3.elte.hu/coursematerial/LojkoMiklos/Butterfield_The_Whig_Interpretation_of_History_highlights.pdf
- Cambiasso, N. (2022). *Vendiendo Inglaterra por una libra*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- D'Amato, J.L. y Pistocchi, J. (1977). "Villanueva, el camino del teatro hacia la fiesta", en *Expreso Imaginario*, n 17, pp 12-13.
- de Souza, F. (2016, 12 de agosto). *La revista Expreso Imaginario cumplió 40 años*, Diario Perfil. Consultado el 8 de agosto de 2021 en <https://www.perfil.com/noticias/sociedad/expreso-imaginario-cumplio-40-anos-y-el-cck-le-rinde-homenaje.phtml>
- Del Mazo, M. (2019, 20 de noviembre). "*Entre lujurias y represión*", *el libro que cuenta la historia de Serú Girán*. Diario Página 12. Consultado el 8 de agosto de 2021 en <https://www.pagina12.com.ar/232159-entre-lujurias-y-represion-el-libro-que-cuenta-la-historia-d>

- Dylan, B., (1965). *Ballad of a Thin Man* [Canción]. En *Highway 61 Revisited*. Columbia.
- Frick, C., (1979), *Tripping the lightbox fantastic: Psychedelic design made easy*, pp. 8-10. Consultado el 4 de julio de 2021 en http://eastvillageother.org/pdf/recollections/charlie_frick-tripping_the_light_box.pdf
- GB Historical GIS, University of Portsmouth, London GovOf through time, Population Statistics, Total Population, *A Vision of Britain through Time*. Consultado el 7 de agosto de 2021 en http://www.visionofbritain.org.uk/unit/10097836/cube/TOT_POP
- Glessing, R. (1970). *The underground press in America*. Bloomington, Indiana: University Press.
- Gore, W., (2017, 26 de septiembre), *The 60s underground press revisited: Barry Miles Q&A*, Life Spectator. Consultado el 18 de julio de 2021 en <https://life.spectator.co.uk/articles/the-60s-underground-press-revisited-barry-miles-qa/>
- Gramsci, A. (1980), *Notas sobre Maquiavelo, sobre la política y sobre el Estado moderno*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Gross, A., (2012, 14 de enero), *Alex Gross on the 1960s Youthquake*, The Local East Village Blog. Consultado el 4 de julio de 2021 en <http://localeastvillage.com/2012/01/14/can-the-spirit-of-the-east-village-other-rise-again/>
- Heller, A. (1988). "De la hermenéutica en las ciencias sociales a la hermenéutica de las ciencias sociales", en Heller, A. y Fehér, F., *Políticas de la postmodernidad. Ensayos de crítica cultural*. Barcelona: Península.
- Heller, S., (2008, 12 de marzo), *My Dada*, Design Observer. Consultado el 4 de julio de 2021 en <https://designobserver.com/feature/my-dada/7707>
- Heller, S., (2012, 15 de febrero), *Steven Heller's Dada*, The Local East Village Blog. Consultado el 4 de julio de 2021 en <http://localeastvillage.com/2012/01/15/steven-hellers-dada/>
- INTERNATIONAL TIMES (1966, 14 de noviembre), *Editorial*, Volumen 1, Issue 3. Consultado el 1 de agosto de 2021 en <http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1966&volume=IT-Volume-1&issue=3>
- INTERNATIONAL TIMES (1966, 14 de octubre), *Editorial*, Volumen 1, Issue 1. Consultado el 1 de agosto de 2021 en <http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1966&volume=IT-Volume-1&issue=1>

[Volume-1&issue=1](#)

(1966, 28 de noviembre), *Dick Gregory*, Volumen 1, Issue 4. Consultado el 7 de agosto de 2021 en

http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1966&volume=IT-Volume-1&issue=4&item=IT_1966-11-28_B-IT-Volume-1_Iss-4_007

(1966, 31 de octubre), *2500 Ball at IT-launch*, Volumen 1, Issue 2. Consultado el 1 de agosto de 2021 en

<http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1966&volume=IT-Volume-1&issue=2>

- Katzman, J., (2012, 18 de febrero), *EVO, the FBI and the Plot to Bomb the Pentagon*, The Local East Village Blog. Consultado el 4 de julio de 2021 en <http://localeastvillage.com/2012/02/18/evo-the-fbi-and-the-plot-to-bomb-the-pentagon/>
- (2017, 13 de noviembre), *The East Village Other: Overview of a 1960s Underground Newspaper*, HubPages. Consultado el 4 de julio de 2021 en <https://discover.hubpages.com/politics/The-East-Village-Other-Overview-of-an-60s-Underground-Newspaper>
- (2020, 15 de agosto), *Underground Newspapers of the 1960s: The decline of the East Village Other*, HubPages. Consultado el 18 de julio de 2021 en <https://discover.hubpages.com/politics/The-Divine-of-the-East-Village-Other>
- Kleiman, C. (1977). "Algo está sucediendo aquí y sólo Bob Dylan sabe de qué se trata ¿no es así, señor?", Suplemento Mordisco, en *Expreso Imaginario*, n 12.
- Kraus, S., (1979), "How green was my underground", en "*Alternative Media: How the Muckrakers Saved America*", pp. 11-14. Consultado el 4 de julio de 2021 en <http://localeastvillage.com/2012/01/28/steve-kraus-how-green-was-my-underground/>
- Leamer, L. (1972). *The paper revolutionaries: The rise of the underground press*. Simon and Schuster, Michigan University.
- Leggieri, P., (s.f.), *Peter Leggieri's East Village Other*, The East Village Other: The rise of underground comix and the alternative press. Consultado el 4 de julio de 2021 en <http://eastvillageother.org/recollections/leggieri-2>
- Mangiantini, M. (2011). "¿El trotskismo tiene rock? Diálogos y tensiones entre la militancia de izquierda y el rock argentino como contracultura (1974-1980)", en "*Revista de Historia Social y de las Mentalidades*", Vol. 25 Núm. 1, Departamento de Historia, Universidad de Santiago de Chile. Consultado el 18 de marzo de 2023 en <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/172722>.

- Mason, H. (2016), *The launch of the provocative International Times*, Roundhouse. Consultado el 1 de agosto de 2021 en <https://50.roundhouse.org.uk/content-items/launch-international-times>
- Mendoza, J. (2015, septiembre). *Jorge Pistocchi, su última entrevista*. Revista Mavirock. Consultado el 19 de marzo de 2023 en <https://otrancacion.com.ar/?p=9393>
- Miles, B. (2002). *In the sixties*. Jonathan Cape: Londres. (2016, 29 de septiembre), *Early Days of the London Underground Scene*, LUX. Consultado el 18 de julio de 2021 en <https://lux.org.uk/writing/early-days-of-the-london-underground-scene-barry-miles>
- Montero, A. S., (2022). "Dictadura cívico-militar: ¿qué hay en el nombre? El debate sobre la participación civil en la última Dictadura argentina y sus ecos en el presente" en *Estudios Sociales Vol. 62 Núm. 1*. Consultado el 18 de marzo de 2023 en <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/EstudiosSociales/articulo/view/11653>
- Pasquali, A., (1976). *Comunicación y cultura de masas*. Caracas: Monte Ávila
- Peck, A., (2012, 25 de febrero), *Why EVO mattered*, The Local East Village Blog. Consultado el 4 de julio de 2021 en <http://localeastvillage.com/2012/02/25/abe-peck-on-why-evo-mattered/>
- Postolski, G. y Marino, S. (2009). Relaciones peligrosas: los medios y la dictadura entre el control, la censura y los negocios. En Mastrini, G. (ed.). *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2007)* (pp. 159-188). 2da ed. Buenos Aires: La Crujía. Consultado el 8 de agosto de 2021 en <http://politicasyplanificacion.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/121/2019/11/h-Postolski-Marino-ok-2019.pdf>
- Rapoport, M. (2008). *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2003)*. Buenos Aires: Editorial Emecé.
- Rattiner, D., (2012, 21 de enero), *The Founding of the East Village Other*, The Local East Village Blog. Consultado el 4 de julio de 2021 en <http://localeastvillage.com/2012/01/21/dan-rattiner-and-the-founding-of-the-east-village-other/>
- Reed, I., (2012, 28 de enero), *Ishmael Reed on the Miltonian Origin of The Other*, The Local East Village Blog. Consultado el 4 de julio de 2021 en <http://localeastvillage.com/2012/01/28/ishmael-reed-on-the-revolutionary-satanic-origin-of-the-other/>

- Rees-Moog W., (1977, 1 de julio). *Who breaks a butterfly on a wheel?*, The Times UK. Consultado el 12/3/2023 en <https://www.thetimes.co.uk/article/who-breaks-a-butterfly-on-a-wheel-williamreesmoggs-original-leader-in-full-l5zhdc7g>
- Rittenberg, J. (2021, 2 de agosto), *A look into the history of the comics code authority*, Book Riot. Consultado el 30 de mayo de 2022 en <https://bookriot.com/comics-code-authority-history/>
- Rosso, A. (1978). “La nota del punk”, Suplemento Mordisco, en *Expreso Imaginario*, n 23, pp 27-32.
- Roszak, T. (1984), *El nacimiento de una contracultura*. 8va ed. Barcelona: Kaidós
- Sanders, E., (2012, 22 de enero), *Ed Sanders on EVO and The New Vision*, The Local East Village Blog. Consultado el 4 de julio de 2021 en <http://localeastvillage.com/2012/01/22/ed-sanders-on-the-east-village-other/>
- Simmons, M., (2012, 15 de febrero), *EVO, Tuli and the Kiss Corps*, The Local East Village Blog. Consultado el 4 de julio de 2021 en <http://localeastvillage.com/2012/02/19/michael-simmons-evo-tuli-and-the-kiss-corps>
- THE EAST VILLAGE OTHER (1967, 1-15 de mayo), Sección *Wheel and deals*, Volumen 2, Número 11. Consultado el 4 de julio de 2021 en https://archive.org/details/sim_east-village-other_may-01-15-1967_2_11/mode/2up
- Vila, P. (1989). “Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil”, en Gelin, E. (comp), *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires: CEAL.
- Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- Woodrofe, P. (1978). Dibujo de tapa, en *Expreso Imaginario*, n 27.