

Los que dijeron no. El debate sobre la posibilidad de una literatura revolucionaria en la revista Crisis (1973/1976).

Gabriel Montali.

Cita:

Gabriel Montali (2015). *Los que dijeron no. El debate sobre la posibilidad de una literatura revolucionaria en la revista Crisis (1973/1976)*. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-061/219>

Los que dijeron “no”. El debate sobre la posibilidad de una literatura revolucionaria en la revista *Crisis* (1973/1976).

Autor: Gabriel Montali, CEA-UNC, gabrielmontali@hotmail.com

Resumen: Este trabajo se propone analizar la experiencia de la revista *Crisis* a partir del debate que dicha publicación sostuvo en relación al papel que debía corresponderle al escritor y a la obra de arte en el proceso revolucionario. Se trata de discusiones que, por supuesto, desbordan la experiencia de la revista y caracterizan a toda la etapa que abre en Latinoamérica la Revolución Cubana en 1959. Sin embargo, la elección de *Crisis* no es azarosa, puesto que sus integrantes cumplieron en gran mayoría la condición de ser excelentes escritores, varios de ellos reconocidos como tales a nivel internacional, y a su vez miembros de organizaciones político-militares revolucionarias. Por lo tanto, las páginas de la revista son escenario de duelos argumentales en busca de la posibilidad de otorgar a la literatura una función política en el marco de ese proceso de transformación social.

Palabras Clave: Política, Cultura, Violencia, Revolución, Intelectuales.

Introducción

La historia comienza más o menos así: un hombre camina por el corazón de Buenos Aires y de golpe cree oír, a su espalda, el chirrido de la frenada de un auto que lo paraliza, sumergiéndolo en una repentina oscuridad que interrumpe el brillo de la tarde porteña. Aunque no lo sepamos, intuimos que no es la primera vez que a Marcos, así se llama el hombre, lo acecha el ruido de lo que cree que es un patrullero de la policía. Los edificios, la gente, el murmullo de la ciudad desaparecen y en su lugar se materializan el auto y los oficiales que bajan apresurados a la calle con las ametralladoras listas para escupir muerte. Parece real, pero segundos después la alucinación se diluye y Marcos, conmovido de vergüenza y culpa, exclama: “De aquí, de esta porquería asustada, va a salir algún día el Hombre Nuevo”.

La escena pertenece a *Los pasos previos*, la novela que el poeta, narrador y periodista Francisco “Paco” Urondo publicó en 1974. En cierta medida, sus páginas contienen una premonición, pues apenas dos años después, el 17 de junio de 1976, las fuerzas de seguridad lo asesinarían en una redada en Mendoza. Y aunque no sea correcto buscar en los pasajes de una obra el reflejo de las vivencias de su autor, la asoladora presencia del miedo a la muerte sugiere, en este caso, la existencia real de conflictos biográficos que conformarán el trasfondo de esta investigación.

En su artículo “Antiguos y nuevos sentidos de la política y la violencia”, Pilar Calveiro se refiere a la memoria como un sexto sentido capaz de nutrir u otorgar significado (y de orientar, en cierto modo) al los demás estados de la percepción. Es así que, desde su punto de vista, analizar el pasado reciente de nuestro país implica *recuperar los sentidos* de las prácticas de los actores a partir de las circunstancias en que esas prácticas se desencadenaron (Calveiro, 2005: 4). Algo similar sostiene el antropólogo Alejandro Grimson en *Los límites de la cultura*. Para este autor, toda acción tiene lugar dentro de los marcos de una determinada lógica situacional, en la cual se juegan conflictos e intereses. De modo que “si arrancamos las acciones de sus contextos, estas pierden sus sentidos prácticos” (Grimson, 2010: 17), es decir, sus propósitos o razones de ser, lo cual nos deja a los investigadores presos de nuestro punto de vista particular.

En definitiva, ambos autores nos recuerdan que ciertas preguntas, como aquella sobre por qué tantas personas se inmolaron en esos años por la causa de un mundo más justo, no pueden encontrar respuestas desde perspectivas exclusivamente ancladas en el presente. Cierta grado de sofisticación en el análisis nos exige ampliar la mirada, poniendo en tensión el siempre difícil equilibrio entre nuestras pasiones y la rigurosidad que demanda toda investigación. Es por eso que indagar en las conflictivas décadas de 1960 y 1970 obliga, al menos, a buscar en los acontecimientos y circunstancias de dicho período las claves de configuración de una época en la que ciertos horizontes tuvieron legitimidad, fueron compartidos y se creyeron realizables.

Precisamente, he decidido arrancar deteniéndome en estas cuestiones, no sólo porque intentaré apartarme, en lo que sigue, de aquellas lecturas del pasado que, desde miradas profundamente motivadas por juicios de valor o imperativos morales, se apresuran a condenar todo tipo de violencia sin ahondar en los móviles que la producen¹. Si no, de igual manera, porque la revista *Crisis* ofrece la inmejorable oportunidad de conciliar ese interés por lo estructural, es decir, por aquello que está en la base de las relaciones entre distintos fenómenos, con la pretensión (y la necesidad) de no perder de vista la dimensión individual de los actores; actores que, en este caso, fueron artistas² que quisieron ser revolucionarios sin dejar, por ello, de ser artistas. Y llevaron adelante esa determinación en un momento en el cual la coyuntura comenzaba a conspirar contra los primeros en función de los segundos.

A menudo olvidamos que en la base de la acción fueron seres humanos quienes se arriesgaron, sufrieron y, como veremos, también dudaron. Es atendiendo a esos motivos que este trabajo parte del reconocimiento de dos variables explicativas que coadyuvaron al

¹ Análisis de este estilo corresponden, en nuestro país, a una importante corriente de estudios históricos que algunos investigadores califican como tesis “combativas” (Lanusse, 2007: 35), lecturas “desde la derrota” (Pozzi, 2006: 51) o que en todo caso “hablan” de la violencia sin “pensar” en ella (Ansaldi y Alberto, 2014: 27). Como rasgos distintivos, trabajos de este estilo o bien reflexionan sobre los actores atendiendo más a sus métodos que a sus contenidos, o bien idealizan a la democracia al considerar que las manifestaciones de violencia constituyen la ruptura de una supuesta normalidad o coexistencia pacífica entre las clases.

² En adelante se utilizará escritores, porque es eso lo que fueron, pero sin perder de vista que la misma es una forma de identidad dentro del campo del arte.

cambio de percepción del rol (o función social) de los intelectuales en los *sesenta-setenta*³. La primera de ellas tiene que ver con el contexto *sociohistorico* de la época, caracterizado en Latinoamérica por la emergencia de dictaduras y gobiernos democráticos que apelaron a la violencia política como legítimo recurso para asegurar la dominación de una clase sobre las otras (o lo que es lo mismo: para sostener una particular forma de orden social, político y económico). En cuanto a la Argentina, dicho escenario toma cuerpo con la proscripción del peronismo (1955/1973) y el despliegue de otras tantas formas de violencia institucional por parte de las Fuerzas Armadas y sus aliados civiles, en una dinámica cuya evolución fue progresiva: se inicia con la marginación política del partido más convocante; se eleva con la clausura de la actividad política en su totalidad (1966), excluyendo al conjunto de la población de la toma de decisiones; y finaliza con la implementación de un plan de eliminación física de la disidencia, luego del golpe de Estado de 1976, ante el fracaso de los sucesivos esfuerzos realizados para desmovilizar a la sociedad.

No es casualidad, por lo tanto, que distintos especialistas apelen a categorías como “juego imposible” (O’Donnell, 1972), “equilibrio dinámico” (Marcelo Cavarozzi, 2002) o “parlamentarismo negro” (César Tcach, 2003) para describir la etapa abierta en el país por la intervención militar que derrocó a Juan Domingo perón en 1955. En efecto, todas ellas hacen referencia a la represión y al cierre de los canales tradicionales de participación política como factores que alentaron la radicalización de los conflictos, favoreciendo la devaluación de la democracia como sistema válido y eficaz para procesar las controversias y abonando, en consecuencia, diversos repertorios de acción directa (huelgas, sabotajes, lucha armada) en tanto permitían intervenir en esa escena pública clausurada.

Ahora bien, el complejo escenario en el que se sumergía la nación a mediados de la década de 1950, no fue, sin embargo, una situación excepcional y restringida a la Argentina. En tal sentido, autores como Waldo Ansaldi (2014 a y b), Inés Nercesian (2013) o Pablo Ponza (2010 y 2014), sostienen que los sucesos acaecidos en nuestro país merecen interpretarse como la reproducción local del marco de conflicto que el mundo entero atravesó durante la Guerra Fría (1945/1989), momento en el cual el choque entre los proyectos imperialistas y antagonicos de los Estados Unidos y Rusia logró filtrarse al interior de los países que directa o indirectamente estuvieron involucrados en la contienda (Calveiro, 2005: 6).

El cruce y el intercambio dialéctico entre esas dos realidades, traccionó la radicalización política de la ciudadanía, urdiendo la superficie en la que fueron impactando acontecimientos claves como la Revolución Cubana (1959) o el Concilio Vaticano II (1962-1965). Al punto que lo *contextual* resulta un elemento insoslayable a la hora de

³ No quiero hacer referencia con esta expresión a un lapso temporal encerrado en los límites de un par de acontecimientos. Antes bien, la empleo como sinónimo de *época*, esto es, y siguiendo las reflexiones de Claudia Gilman (2012), como sinónimo de un momento en la historia en el que ciertos discursos alcanzaron una extensa legitimidad. Vale rescatar aquí también la visión de Ansaldi (2014), que se refiere a la misma como un período dentro de una estructura de larga duración.

explicar por qué eclosionaron los imaginarios de lucha armada que marcaron a sangre y a fuego a toda una generación.

En ese sentido, la bibliografía mencionada da muestras de la existencia en aquella época de una percepción generalizada sobre la inminencia de la revolución, una percepción según la cual el futuro de la humanidad estaba en juego y parecía próxima la resolución de la bipolaridad mundial en una hegemonía definitiva⁴ (Casullo, 2005: 87). Dicha situación conmovió profundamente la *humanidad* de los intelectuales progresistas en una triple dirección: A) el exilio del viejo general había dejado vacante la dirección de los sectores populares del país; B) hacia finales de la década de 1950 comenzaron a sufrir la persecución que hasta entonces afectaba sólo a la militancia peronista; y C) estos intelectuales, ahora también objetos del autoritarismo militar, se incorporaron a la política animados por los mencionados hechos pero también por el auge de una serie de modelos renovadores del pensamiento cristiano y marxista, como el existencialismo de Jean-Paul Sartre o las novedosas reflexiones de la Teología de la Liberación, que auguraban para ellos un *deber ser* inexcusable: el de portavoces de una conciencia sensible a las injusticias del mundo; una conciencia que los colocaba a la vanguardia de la transformación social.

Efectivamente, esa *estructura de sentimientos*, en términos de Raymond Williams (2009), constituye la segunda variable que este estudio tomará como punto de partida. Se trata de un particular estado de ánimo (el latido de una época) que obliga a hacer un tránsito de lo colectivo a lo individual, incorporando preguntas acerca de las maneras en que esos sentires y sus consecuencias afectaron la esencia profunda de los actores. Tal como sugieren los aportes de Pablo Ponza y Claudia Gilman (2012), esas indagaciones nos ayudan a tener presente que el tomar las armas supone siempre una tensión entre un impulso moral y una decisión política. Al menos con respecto a los movimientos de liberación de los *sesenta-setenta*, la revolución fue tanto una necesidad como el *deber de todo revolucionario* (ergo: su obligación moral), puesto que el nuevo mundo al que se aspiraba no era simplemente distinto del anterior, sino que era un mundo ideal, supremo; un horizonte cuya consecución devino en el eje o la *misión* a la que se subordinó la vida misma del militante.

Crisis hizo su aparición hacia el tramo final de aquel período, cuando retornaba a la Argentina una democracia que plantearía serios desafíos a la militancia de izquierda. No obstante, es importante destacar que esta revista no funcionó ni operó a la manera de un órgano o foro de las organizaciones político-militares. Fundada en 1973, *Crisis* fue una publicación independiente de carácter político-cultural, y en sus páginas es posible encontrar elementos que la emparentan con otros medios gráficos de la época. En primer

⁴ En su libro *Entre la pluma y el fusil*, Claudia Gilman recuerda varias veces las palabras del senador Robert Kennedy en un discurso televisado en 1966: “Se aproxima una revolución en América Latina (...) Se trata de una revolución que vendrá querámoslo o no. Podemos afectar su carácter pero no podemos alterar su condición de inevitable” (2012: 43). Otra referencia en el mismo sentido es la adhesión de las Fuerzas Armadas de todo el continente a las doctrinas de Seguridad Nacional y Fronteras Ideológicas, impulsadas desde Norteamérica para combatir a la disidencia comunista que existía al interior de las fronteras nacionales.

lugar, porque fue una más entre el centenar de revistas que en aquellos años sirvieron de soporte fundamental para la politización de los intelectuales, debido a que permitieron la difusión y circulación de discursos en una dimensión pública amplia y habilitaron, de esa manera, “la conformación de redes de debate (...) donde la clave fue el discurso ensayístico de la polémica” (Gilman, 2012: 29)⁵. Y, en segundo lugar, porque pese a que sus contenidos se dedicaron a una amplia variedad de temas, veremos que en *Crisis* lo predominante fue la polémica en torno a dos nociones antagónicas sobre la función del intelectual: la del intelectual como crítico y la del intelectual revolucionario u orgánico, es decir, subordinado a la estructura de un partido comprometido con el cambio social. Es más, por su fecha de nacimiento, esta publicación coincidió con la fractura del mundo de las ideas en torno de esas nociones fundamentales. Si a comienzos de los sesenta el clima era el de la creencia de que la revolución estaba a la vuelta de la esquina, y de que el compromiso desde la literatura, o sea, desde la propia profesión, constituía una de las formas de hacerla realidad, el endurecimiento de los conflictos políticos acabó enfrentando al intelectual con una disyuntiva que podemos resumir en la siguiente pregunta: ¿qué es más eficaz para nuestros objetivos; serán acaso las palabras, o son los hechos concretos, en cambio, los que hacen la revolución? Se gestó, entonces, un divorcio entre el hombre que *observa* y el hombre que *hace*, “cuya posición es antes pragmática que sustentada sobre una ética del decirlo todo” (Gilman, 2012: 160). Y la definición de qué y quién era o podía ser un revolucionario se fue tornando unívoca y lineal: revolucionario pasó a ser aquél que hacía la revolución (Ponza 2010: 137).

Así y todo, *Crisis* se resiste a definiciones demasiado taxativas. Si bien sus páginas reflejan ese complejo de inferioridad del hombre de ideas frente al hombre de acción, a lo largo de este texto comprobaremos, al mismo tiempo, que en sus tres años de trayectoria la revista intentó por diversos medios otorgarle a la palabra una función revolucionaria. A punto tal que su plantilla se opuso a quienes pretendían negar que la literatura fuera capaz de asumir una función política en el proceso de transformación de la sociedad. Por supuesto que no era esa una iniciativa que los integrantes de la revista pudieran encarar sin dificultades. Como su nombre lo indica, *Crisis* simbolizó tanto un momento crucial en la historia de América Latina como la tragedia de quienes lo vivieron en la contradicción de intentar ligar el pensamiento y los actos, arriesgando la vida por un proyecto que no siempre pareció realizable y con cuyas exigencias no se estuvo siempre de acuerdo. Es por eso que mi análisis apuntará a desentrañar cómo la revista procesó esa coyuntura, cuál fue su postura en torno a la democracia que acababa de retornar a nuestras latitudes, qué fue lo que hicieron para intentar acortar la distancia entre arte y acción e intelectuales y pueblo, cuál fue su proyecto político y qué diferencias existieron en su interior en función de la manera de llevarlo adelante.

⁵ A propósito de esto, Ponza sostiene que es esa deliberada intención de problematizar la escena cultural y pública del momento, en definitiva, lo que hace que estas revistas nos ofrezcan “un excelente acercamiento no sólo al pensamiento, la sensibilidad y las preocupaciones de su tiempo, sino también al modo de interacción y a las realidades interiores de los grupos intelectuales de entonces” (2014: 283).

Letras e ideas sobre aguas reverberantes: los primeros pasos de *Crisis*

Eduardo Galeano recordaba en una entrevista a mediados de los setenta: “Hoy me entero de que todos los meses, el día que sale la revista, un grupo de hombres atraviesa el río Uruguay para leerla. Son una veintena. Encabeza el grupo un profesor de sesenta y pico de años que estuvo largo tiempo preso. Por la mañana salen de Paysandú y cruzan a tierra argentina. Compran, entre todos, un ejemplar de *Crisis* y ocupan un café. Uno de ellos lee en voz alta, página por página, para todos. Escuchan y discuten. La lectura dura todo el día. Cuando termina, dejan la revista de regalo al dueño del café y vuelven a mi país, donde está prohibida. Sólo por eso, el esfuerzo de publicarla vale la pena” (Russo, 2013: 2).

Fueron algo más de tres años y 40 números, de aproximadamente 80 páginas cada uno, producidos mes a mes entre mayo de 1973 y agosto de 1976, momento en que las condiciones del país, trascurridos cinco meses del nuevo golpe de Estado, obligaron a sus integrantes a suspender el proyecto y afrontar un largo exilio. Para entonces, Haroldo Conti y Francisco “Paco” Urondo, dos de los más importantes colaboradores de la revista, habían sido asesinados por la dictadura militar. No obstante, lejos de circunscribirse a esas fechas, *Crisis* ya figuraba entre los planes de Federico Vogelius, su fundador y mecenas, a finales de la década de 1960.

Nacido en 1919 en Tres Arroyos⁶, Vogelius era un acaudalado empresario que destinaba gran parte de su fortuna a atesorar una de las colecciones de arte más importantes de la Argentina. Poseía una biblioteca de al menos 25 mil volúmenes y contaba, además, con una pinacoteca compuesta por obras de pintores noveles y grandes maestros nacionales e internacionales. De ella extrajo el cuadro del artista bielorruso Marc Chagall con cuya venta financió los primeros pasos de la revista (Russo, 2013). Según cuenta su mujer, Amalia Ruccio, *Crisis* fue el resultado de un largo proceso de búsqueda marcado por la necesidad de hacer algo por el país. “No creía en nada obtenido por las armas; sí por la cultura, aunque llevara cien años conseguirlo”, afirma Ruccio (Russo, 2013: 2).

Para 1972 el proyecto ya tenía oficinas y personal administrativo contratado. Únicamente faltaba el director editorial, puesto en el que Vogelius quería colocar a Ernesto Sábato. Sin embargo, ante la negativa del escritor a aceptar el ofrecimiento surgieron una serie de alternativas que desembocaron, finalmente, en Eduardo Galeano, destacado colaborador del semanario *Marcha* (1939-1974), de Uruguay, y autor reciente de *Las venas abiertas de América Latina* (1971). De ahí en adelante, *Crisis* comenzó a tomar la forma que la convertiría en un hito del periodismo latinoamericano. Con Galeano al frente de la publicación, el resto de su plantel profesional quedó compuesto por Julia Constela como secretaria de redacción, Eduardo Ruccio en la diagramación y Hermenegildo Sábato como

⁶ Vogelius murió de cáncer en 1986, cuando acababa de reabrir y publicar el número 41 de la revista. Su muerte trajo también el deceso de *Crisis* que, sin su director ejecutivo y en circunstancias políticas adversas para el tipo de debate que sus páginas proponían, dejó de publicarse de manera definitiva.

principal dibujante⁷. A estos, por supuesto, hay que sumar los nombres sus destacados colaboradores, que fueron, entre otros, Mario Benedetti, Juan Gelman, Aníbal Ford, Rogelio García Lupo, Heriberto Muraro, Santiago Kovadloff, María Esther Gilio, David Viñas, Liliana Heker, Norberto Galasso y los ya mencionados Conti y Urondo.

En cuanto a sus contribuciones, las páginas de *Crisis* no sólo aglutinaron a los personajes más relevantes del campo artístico de la época, tanto en los dominios de la literatura como en los relativos al cine, la música y las artes plásticas. A su vez, en sintonía con la vocación latinoamericanista de sus directores, la revista colaboró en la difusión de la obra de numerosos poetas y narradores de todo el continente, entregas que fueron acompañadas por un total de 76 serigrafías creadas por 20 artistas plásticos rioplatenses y otras 50 ediciones facsimilares de periódicos, caricaturas, mapas y documentos ligados a la historia colonial latinoamericana. Semejante producción se vio reflejada en sus resultados, ya que, según datos del Instituto Verificador de Circulaciones, citados por Roberto Baschetti (2000) y Miguel Russo (2013), *Crisis* mantuvo un promedio de ventas de 22 mil ejemplares por edición; una cifra inusual para una publicación enfocada en temas culturales⁸. Aunque, por cierto, vale la pena aclarar que su distribución no se limitaba a la Argentina y también abarcaba librerías de Bolivia, Perú, México y Venezuela.

La canción de nosotros: características del proyecto

El primer número de *Crisis* salió a la calle el 3 de mayo de 1973. Cronológicamente, eran días de otoño, casi llegando al invierno, pero el sentir general era el de una esperada primavera. Apenas tres semanas después de la aparición de la revista, el peronista Héctor Cámpora, que había ganado las elecciones del 11 de marzo con el 50% de los votos, asumía la presidencia en un acto al que asistieron los presidentes socialistas Osvaldo Dórticos, de Cuba, y Salvador Allende, de Chile. La masacre del 20 de junio en Ezeiza, el día del retorno de Perón al país tras 18 años de exilio, todavía estaba lejos en el tiempo. Y en el marco de un amplio repudio de la ciudadanía, la dictadura se retiraba derrotada y humillada. Pablo Ponza recuerda que el día de la asunción de Cámpora “Los militares tuvieron que suspender un colorido desfile de soldados (...) a causa del desborde provocado por una multitud enardecida que los insultaba y escupía” (2010: 235). No

⁷ La plantilla sufrió varios cambios, muchos de ellos por el exilio de sus integrantes. Juan Gelman y Anibal Ford reemplazaron a Constela en la secretaría de redacción a partir de 1974. Posteriormente, ante la proximidad del golpe de Estado, los exilios de Gelman y Galeano dejaron en ese puesto a Vicente Zito Lema (números 35 y 36), quien a su vez asumió el cargo de director editorial poco antes del cierre de la revista (Baschetti, 2000).

⁸ En tal sentido, Julia Constela recuerda que para el primer número imprimieron una tirada de 10 mil ejemplares, pero se agotaron tan rápido que debieron hacer una reedición antes de sacar el segundo (Russo: 2013). Al mismo tiempo, Vicente Zito Lema asegura que alcanzaron un pico de ventas cercano a los 40 mil ejemplares con la edición número 24, que contenía una entrevista a Gabriel García Márquez con el adelanto de su novela *El otoño del patriarca* (Montali, 2015).

obstante, cabe destacar que no son pocos los historiadores que identifican ya en ese contexto los conflictos que la militancia de izquierda debería enfrentar poco después⁹.

Nacida en medio de esta coyuntura, la experiencia de *Crisis* no fue ajena a esos desafíos¹⁰. A tono con la cosmovisión de la época, que tildaba de *burguesa* a una democracia que era juzgada favorable a las clases dominantes, la revista tuvo su proyecto político en la revolución, a la que adhiere desde la intersección de dos tradiciones: peronismo y marxismo. Para Baschetti, “La noción de ‘imperialismo’ atraviesa y define el interés de *Crisis* respecto del escenario político internacional [priorizando] discusión de hechos ligados al eje Imperialismo/Descolonización y Dictadura/Democracia” (2000: 6). Por su parte, José Luis de Diego sugiere que sus páginas proponen un encuentro entre “el corte *horizontal* que se postulaba desde el marxismo (la ‘cuestión social’: burguesía/proletariado) [con] el corte *vertical* que se proclamaba desde el nacionalismo (‘la cuestión nacional’: nación/imperio)” (2001: 131). En esa dirección, a diferencia de otras publicaciones de aquellos años, por ejemplo *Los libros* o *Pasado y presente*, que se caracterizaron por el análisis teórico de corte erudito, la nula discusión de esas corrientes que se pretendía conciliar, sumada a la ausencia de notas editoriales¹¹, son elementos que permiten calificar a *Crisis* como una revista que buscaba armonizar posiciones al interior del mapa de identidades de la militancia de izquierda. Según Zito Lema: “Había, claro, diferencias. Aníbal Ford seguía la línea del nacionalismo revolucionario; Juan Gelman estaba más ligado a las FAR y Montoneros; Galeano tenía un compromiso latinoamericanista; Haroldo Conti traía una lectura marxista de la realidad; y yo provenía del peronismo de base.

⁹ Al respecto, distintos análisis apuntan al papel que jugaron desde 1971 el presidente de facto Alejandro Lanusse y su convocatoria a un Gran Acuerdo Nacional (GAN), a través del cual la dictadura iniciada en 1966 anunciaba el fin de su intervención llamando a elecciones en las que podría participar el peronismo. Para Liliana de Riz, por ejemplo, la propuesta del mandatario tenía dos objetivos: “Al darle la posibilidad de retornar al país, Lanusse creía poder obligar a Perón a desmitificarse [y además estimaba que] una vez restaurada la democracia constitucional ya no habría lugar para los violentos” (2000: 79 y 109). Si bien esos pronósticos no tuvieron efecto inmediato en una escena que acabó rendida a la estrategia política del envejecido general, la evolución de los hechos demostró poco después que Lanusse no se había equivocado. En esta dirección, María Cristina Tortti plantea que “la ‘virtud’ del GAN habría consistido en religar crisis social y conflicto político [pues] la persistencia de identidades políticas sólidamente arraigadas, parece haber sido más poderosa que el impulso de las corrientes ‘revolucionarias’” (1999: 227). De modo que la apertura democrática, desde esta óptica, habría desautorizado la vía revolucionaria de la lucha armada como herramienta de transformación social, al reencauzar las controversias políticas dentro de los marcos y tradiciones institucionales. Pablo Ponza comparte este diagnóstico y sugiere, además, que la lectura sagaz de Lanusse estuvo en comprender que la dictadura era el *enemigo en común* que coligaba a esas tendencias en un frente cada vez más amenazante y sólido. A lo que agrega: “Lanusse sabía que la burocracia sindical y la izquierda montonera eran incompatibles [por lo tanto] pretendió con el GAN sacar a las Fuerzas Armadas del foco de los conflictos para (...) pasarle a Perón la difícil tarea de conciliar los intereses antiperonistas y, en especial, los agudos conflictos del propio movimiento peronista” (2010: 228).

¹⁰ Un aspecto en el que no me detendré aquí pero tampoco quiero dejar de mencionar, es el relativo a las contradicciones que la publicación mantuvo con el peronismo. Si bien dicho movimiento, como veremos, forma parte de la identidad de la revista, sus integrantes omitieron toda crítica a la gestión de Perón, pese a que la misma se alejó desde sus inicios del ideal liberador y revolucionario al que aspiraba la publicación.

¹¹ De esto hay mínimas excepciones, por ejemplo: algunos manifiestos sobre hechos de actualidad (en especial ante la detención o amenaza a quienes integraban la plantilla de colaboradores) y breves introducciones en determinados reportajes mediante las cuales la revista fijaba su postura.

Parecía que nos íbamos a matar, pero había cosas profundas que nos unían, el espíritu de la época”¹² (Russo, 2013: 4).

En su estudio, no obstante, de Diego no comparte los últimos puntos de esta lectura. Quizás descuidando demasiado la dimensión literaria de la publicación, sostiene que con el correr de las ediciones ésta va inclinándose hacia el eje nacionalismo/peronismo a partir del rescate de las corrientes históricas revisionistas ligadas al pensamiento de John William Cooke y Arturo Jauretche, dos protagonistas a los que *Crisis* dedica varios trabajos. Sin embargo, esto no necesariamente es así y la cuestión es bastante más compleja, ya que la identidad de la revista no se circunscribe al movimiento creado por Perón. De hecho, los nombres mencionados continuamente coinciden con los de otros autores que están ligados a un pensamiento socialista o marxista, aunque no siempre subordinado a la estructura de un partido o agrupación en concreto. Es eso, justamente, lo que revela el repaso de los temas y personajes abordados por Galeano y compañía en los distintos números de *Crisis*. Es así que un resumen ilustrativo no puede dejar de mencionar la publicación de un extenso poema inédito de Lenin (número 1); de una carta que Mao Tse-Tung escribe a su mujer en tiempos de la revolución cultural china (número 2); de ensayos literarios de Rosa Luxemburgo en los que elogia a Tolstoi pese a su oposición al marxismo y a la Revolución Rusa¹³ (número 14); o de fragmentos de ensayos en los que el poeta y dramaturgo socialista Berthold Brecht intenta fundar la práctica de una teoría marxista de la producción literaria (número 22). Y lo mismo ocurre con las entrevistas y biografías, donde encontramos los nombres de Juan Carlos Onetti, Ernesto Cardenal, Alejo Carpentier, Costa Gavras, Jorge Semprún, Ernest Hemingway, Ezequiel Martínez Estrada, Carlos Puebla, Nicolás Guillén, Helder Câmara, Atahualpa Yupanqui, Jean Paul Sartre, Roland Barthes o David Viñas.

Crisis tampoco se organizaba en función de secciones fijas. A diferencia de publicaciones más tradicionales, y más allá de algunos espacios destinados a ofrecer información sobre actividades culturales o novedades a destacar, la revista en general se estructuraba a partir de una investigación periodística sobre un tema de actualidad y de una entrevista o semblanza sobre algún escritor que el grupo considerara significativo. En torno de esos dos elementos se disponían el resto de los contenidos: poesías, cuentos, ensayos, documentos, reportajes y demás. En efecto, no es casual el papel que tuvieron la literatura y sus protagonistas entre los temas abordados por la publicación. De hecho, las discusiones políticas son desplazadas en su interior por el debate acerca de cuál debía ser el papel del escritor y la obra literaria en el proceso revolucionario. Es en esa dimensión donde debe rastrearse el proyecto político e ideológico de *Crisis*. Veamos a continuación tres citas tomadas de artículos cuyos autores responden a distintas tradiciones de pensamiento:

¹² Lo mismo sostiene Miguel Russo: “La idea de la revista era no hacer sectarismo ideológico e idear un amplio campo de expresión en el cual se incluyeran marxistas, nacionalistas, peronistas antiimperialistas” (2013: 4).

¹³ La propia revista adhiere a esta concepción de Luxemburgo en la presentación de los textos: “Sería un triste intento medir o juzgar una personalidad espiritual del tamaño y peculiaridad de Tolstoi con los pobres y estrechos niveles escolares. La oposición al socialismo, como movimiento y como ideología, puede bajo algunas circunstancias provenir, no de la debilidad sino de la fuerza del intelecto. Y éste es justamente el caso de Tolstoi” (*Crisis*, número 14, 1974: 61).

- Número 15: Aníbal Ford escribe una semblanza sobre la vida y la obra de Arturo Jauretche en la que se lo considera un modelo de intelectual de palabra y acción: “el pensamiento de Jauretche se plasmó, no a partir de teorías que distorsionaban la comprensión de nuestra realidad, sino de una práctica real cumplida no sólo ‘en los modestos aprendizajes de todos los días’ sino también ‘en el libro, en la prensa, en la acción política y con las armas en la mano’” (*Crisis*, número 15, 1974: 71).

- Número 23: rescatan una serie de reflexiones que Cooke escribió cuando era diputado nacional en 1950: “no puede haber una total independencia argentina sin una liberación intelectual (...) Lo que hasta ahora se ha enseñado como ‘historia’ es una maliciosa tergiversación de hechos reales (*Crisis*, número 23, 1975: 20).

- Número 23: el poeta y socialista español Rafael Alberti reflexiona sobre la relación entre arte y literatura: “un Neruda, un Aragón, un César Vallejo, yo mismo, no hemos podido sino reflejar en nuestra obra el tiempo que vivimos (...) el dolor y la lucha de los hombres se ha metido en nuestros poemas [y cuenta sobre su respaldo a la República durante la Guerra Civil] Yo me incorporé a esa lucha porque sentía confusamente que tenía que ver conmigo, porque vivía la *edad*¹⁴ en que uno puede poner bombas. Entonces se me ocurrió escribir una elegía cívica que se llamaba ‘Con los zapatos puestos tengo que morir’, como mueren los héroes (*Crisis*, número 23, 1975: 40 y 43).

- Número 24: García Márquez brinda una definición antidogmática de la revolución y su participación en ella de los intelectuales: “Creo que la función política del escritor la tiene que determinar las condiciones de cada momento (...) La selección de las formas de lucha no es algo mecánico (...) Vamos a detener esa vocación de martirologio que se desarrolló en América Latina. Quiero una revolución para vivir, no para morir (...) los muertos no son una condición necesaria de la revolución” (*Crisis*, número 24, 1975: 42 y 43).

- Número 40: Zito Lema realiza un comentario que define muy bien la concepción de la revista sobre la relación entre revolución y arte: “Pienso que la obra de arte es una concreción de la acción humana buscando penetrar la realidad y comunicar un conocimiento que provoca emoción (...) que magnifica la apetencia de lo bello (...) Asimismo, y no necesariamente en oposición a lo anterior, el arte lleva en sí un poder corrosivo, denunciativo, documental y finalmente iluminativo –o ampliativo– del campo y tiempo social” (*Crisis*, número 40, 1976: 73).

Si se atiende a estos cruces de figuras e ideas de diversa factura, se entenderá que el común denominador de *Crisis* fue el *eclecticismo* de su propuesta estética, política e ideológica. Claro está que no se trata de un condimento azaroso, al contrario, en línea con la aspiración

¹⁴ El destacado en cursiva es mío. La referencia a la juventud como un tiempo en la vida en donde el hombre naturalmente tiende a la acción, a poner en riesgo su propia vida, en este caso, por una causa justa que se piensa merecedora de tal sacrificio, no puede haber pasado por alto a los integrantes de una revista compuesta, en gran medida, por jóvenes que atravesaban la misma situación descrita por el poeta.

de conciliar posiciones entre los diferentes bloques de la izquierda radicalizada, ese sincretismo posee un doble propósito: demostrar la falsedad de la construcción histórica y cultural de América Latina elaborada por las corrientes de pensamiento dominantes (a las que intentan desenmascarar e identifican como liberales, conservadoras, oligárquicas o extranjerizantes), y sentar las bases de una figura emancipadora en la que coexistan, sin contradicciones, el escritor/intelectual y el revolucionario.

Con respecto a la primera de esas motivaciones, es necesario destacar que la misma corresponde a una forma de comprender la cultura muy presente en la obra del director de *Crisis*, sobre todo en *Las venas abiertas de América Latina*. Lejos de restringirse al conjunto de marcas, rasgos físicos, costumbres o productos artísticos de una comunidad, cultura es para Galeano la historia que ha llevado a que la misma tenga esos atributos y no otros. Es así que, desde este punto de vista, lo que denominamos cultura es en realidad una construcción hegemónica (en sentido gramsciano), es decir, una configuración particular producto de determinadas relaciones de poder que permanecen ocultas y que es obligación del intelectual revelar a la población¹⁵. Según declaraciones del propio Galeano: “La cultura no terminaba, para nosotros, en la producción y el consumo de libros (...) Ni siquiera empezaba allí. Entendíamos por cultura la creación de cualquier espacio de encuentro entre los hombres y eran cultura, para nosotros, todos los símbolos de la identidad y de la memoria colectiva (...) Por eso *Crisis* publicaba, entre los poemas y los cuentos y los dibujos, informes sobre la enseñanza mentirosa de la historia en las escuelas o sobre los tejes y manejes de las grandes empresas multinacionales” (Gonzalez, 1998: 102). A lo que agrega: “Queríamos conversar con la gente, devolverle la palabra: la cultura es comunicación o no es nada (...) Publicábamos textos sobre la realidad, pero también, y sobre todo, textos desde ella” (Gonzalez, 1998: 102).

En cuanto al propósito restante, y en conexión directa con el primero, es posible afirmar que la revista asignaba a la literatura una función revolucionaria. Si la historia oficial es una construcción *mentirosa* que falsea los hechos en beneficio de una determinada forma de orden, es el escritor quien debe destruir esa ficción revelando la verdad, puesto que posee el saber, los medios y la sensibilidad para hacerlo. De modo que *Crisis* imaginaba una tarea política a cumplir por los escritores en el marco de la revolución, una tarea complementaria y de respaldo a la de la lucha armada: la de hacer oír a los sectores populares las palabras que ayudarían a despertar su conciencia dormida. Como señalé en la introducción, por supuesto que no era esa una tarea que se pudiera llevar adelante sin sobresaltos, especialmente debido a que *Crisis* aparece en escena en un momento marcado por la imposición del hombre de acción como verdadero sujeto revolucionario. Sin embargo, la propia existencia de la revista demuestra que estos escritores todavía creían que la literatura era capaz de realizar aportes útiles al proceso de transformación social. Por tal motivo una

¹⁵ En relación con esto, el autor uruguayo se pregunta, en un pasaje de aquella obra, “¿Es América Latina una región del mundo condenada a la humillación y a la pobreza? ¿Condenada por quién? (...) ¿No será la desgracia un producto de la historia, hecha por los hombres y que por los hombres puede, por lo tanto, ser deshecha? (Galeano, 1971: 340).

mirada atenta no puede dejar de notar la correspondencia entre temas y propósitos que reflejan las páginas de esta publicación, así como tampoco el hecho de que los personajes entrevistados, provengan de la tradición que provengan, fueran en su mayoría escritores destacados por su compromiso social/revolucionario o por su compromiso formal/estético con la experimentación artística. Según sostiene Zito Lema: “nuestra postura era de ganar un espacio para la literatura en el mismo foco de la revolución (...) No era cuestión de escribir un panfleto; la exigencia de las formas y del estilo literario eran un desafío a llenar sin contradicción con los actos de la vida. Lo que pasa es que los actos de la vida para nuestra generación, son actos en el mismo centro de la revolución (Montali, 2015).

¿Ser o no ser escritor? La posibilidad de una literatura revolucionaria

Entre los acontecimientos contextuales que moldearon la identidad de la revista, hay tres hechos puntuales de naturaleza insoslayable: A) la creación en 1967 de la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS), ocasión en que la dirigencia cubana estableció, de manera concluyente, que el verdadero intelectual revolucionario era el intelectual orgánico (Ponza 2010: 125); B) el estallido en 1971 del llamado *caso Padilla*, que tuvo origen en la detención del poeta cubano Heberto Padilla a raíz de sus críticas al gobierno de la isla, lo cual desató un escándalo internacional que dividió aguas entre los artistas que hasta entonces habían respaldado la causa cubana (Gilman, 2012: 251); y C) las declaraciones que Fidel Castro pronunció a propósito de ese escándalo en la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, donde se refirió a los intelectuales como “esas basuras”¹⁶.

Lo singular de estos acontecimientos fue que obligaron a los actores a debatir y a posicionarse públicamente al respecto. Y, para peor, las definiciones taxativas de las dirigencias políticas, originadas en necesidades de coyuntura, no dejaban demasiadas opciones: o se aceptaba que el tiempo de las palabras se había agotado y que era hora de pasar a los hechos, o se defendía la independencia de criterio que a lo largo de todos esos años había podido mantener el intelectual. Es así que, si hasta ese momento el *compromiso político*¹⁷ había obrado de puente entre artistas, intelectuales y revolucionarios, habilitando

¹⁶ La cita completa dice lo siguiente: “creen que los problemas de este país pueden ser los problemas de dos o tres ovejas descarriadas que puedan tener algunos problemas con la Revolución (...) Pero, ¿por qué? ¿Por qué tengo que referirme a esas basuras? ¿Por qué tenemos que elevar a la categoría de problemas de este país problemas que no son problemas para este país? (Discurso de Fidel Castro, 1971: 5).

¹⁷ Siguiendo a Gilman (2012), resulta oportuno destacar dos razones que permitieron al compromiso desempeñar dicho papel. En primer lugar, la posesión del artista de saberes, medios y una sensibilidad particular lo habilitaban para convertirse en intelectual si dirigía esos elementos a la búsqueda de un mundo más justo (esa supuesta naturaleza *oposicional* del arte emerge en las citadas reflexiones de Zito Lema y es un condimento permanente en la revista). Si bien en eso consistía la visión *sartreana* del intelectual, es decir, en tanto sujeto que se hace merecedor de ese título sólo cuando se compromete con una función social determinada (Ponza, 2010: 47 y 48), existe un trasfondo continente de la creencia en ese *deber ser* que echa raíces en la secularización que alumbra la emergencia de la modernidad. Es esa, en efecto, la segunda razón que trabaja Gilman en su texto al destacar que los hombre de artes e ideas “son el objeto de una delegación de hecho, global y tácita, para producir representaciones del mundo social (...) que constituyen una dimensión

el pasaje a la política sin necesidad de renunciar al campo profesional de origen, ahora el puente se había derrumbado y ninguna solución dejaba indemne la figura del hombre de ideas, que se veía obligado a optar entre una postura que implicaba defender el blindaje castrista contra la más nimia disidencia (lo cual hacía emerger el temor de un *revival* estalinista) y otra que conducía a reconocer que no se estaba dispuesto a todo por la revolución. En palabras de Gilman: “El compromiso pasó entonces del terreno del arte al de la vida, puesto que el comprometido debía ser el hombre” (2012: 160).

Las presiones de los colegas, las angustias ante virtuales cuestionamientos y el hecho de que la actitud del artista se hubiera transformado en la medida de su práctica estético-política, explican por qué no fueron pocos los escritores que abandonaron momentáneamente la literatura para reforzar su militancia política. Otros, en cambio, optaron por reforzar su disidencia en pos de las libertades que, en teoría, debía hacer realidad toda revolución verdadera¹⁸.

Ahora bien, no fueron estas las únicas alternativas que emergieron de la desavenencia entre la acción y la palabra. Frente a quienes dejaron de escribir y a diferencia de quienes rompieron con las dirigencias revolucionarias, existió una suerte de tercera posición: la posición de *Crisis*. La misma consistió en buscar una manera de conciliar lucha política y literatura mediante un modelo en el que la militancia en el campo artístico, lejos de contradecir, complementara o agregara valor a la militancia revolucionaria, que en nuestro país comenzaba endurecerse en el marco de un enfrentamiento cada vez más violento con las fuerzas de seguridad del Estado. No sólo un camino no excluía al otro, sino que cada persona debía encontrar el lugar desde el cual pudiera realizar los mejores aportes a la revolución. Como recuerda Zito Lema: “nosotros entendimos que el compromiso era total. No se trataba de hablar de los sufrientes, sino de pelear, con las armas que cada uno tenía y asumía, comprometiendo el propio cuerpo en la historia” (Montali, 2015). Así lo refleja también Gilman, quien recuerda que el propio Galeano anunciaba en esos años su pasaje a una literatura más cercana a lo documental, debido a que la situación exigía al artista no escribir lo que quisiera sino aquello que fuera *necesario*, pero aclarando siempre que no compartía el complejo de inferioridad del escritor frente al hombre de acción (2012: 344).

Una vez más, la lectura atenta de los 40 números de *Crisis* descubrirá que el debate sobre la posibilidad de una literatura revolucionaria atraviesa los tres años de trayectoria de la revista. Es así que ya la primera edición abre sus páginas con una polémica a propósito de la publicación de *El libro de Manuel* (1973), de Julio Cortázar. En aquella novela, precisamente, el autor argentino intentaba ligar arte y política al contar la historia de un

fundamental de la lucha política” (Gilman, 2012: 16). Se trata, en definitiva, de una comunidad que posee un capital cultural que la separa ligeramente del resto de los sectores sociales. Por lo tanto, es habitual que los intelectuales tiendan a considerar sus intereses como universales o que se asuman como garantes de la verdad, la ética y la justicia.

¹⁸ Esa fue, justamente, la perspectiva de las célebres plumas que fundaron la revista *Libre* a comienzos de los setenta, nombres entre quienes se encontraban Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, el español Juan Goytisolo y varios de los futuros integrantes de *Crisis*, como Gelman y Urondo, que se apartaron rápidamente de aquella iniciativa.

grupo de revolucionarios latinoamericanos. No obstante, la sofisticación de las formas y el lenguaje empleado por el escritor desataron un intenso debate que la revista reflejó confrontando las opiniones de escritores y referentes del campo popular. La discusión continuó en el segundo número a instancias de un reportaje que Alberto Carbone le realizó al propio Cortázar en Buenos Aires. En el mismo, el periodista sostenía que en dicha novela perdían tanto la literatura como la política, puesto que su estructura literaria contenía un problema de *eficacia*, a lo que el autor, para nada de acuerdo con la crítica, contestó: “Pienso modestamente que este libro puede tener alguna utilidad para la causa de los presos políticos (...) No me hago ilusiones sobre la eficacia de la literatura, pero tampoco creo que sea inútil (...) cada uno tiene sus ametralladoras específicas. La mía, por el momento, es la literatura” (*Crisis*, número 2, 1973: 10).

Al respecto, de Diego se vale de estos elementos para asegurar que Galeano y compañía hacen una permanente reivindicación del guerrillero en detrimento del intelectual¹⁹. Pero, de nuevo, la cuestión es más compleja. Mejor se ajustan al programa de *Crisis*, a mi parecer, los argumentos que David Viñas despliega en el primer número a propósito del debate entre *formalistas y contenidistas*, esto es, entre *esteticistas y comprometidos*: “El dilema es falso. Y, lo que es más grave inmovilizador. De ahí, que para salir de ese empantanamiento, haya que proponer una síntesis (...) que dé cuenta de limitaciones y elementos rescatables de ambas perspectivas (...) no corresponde ontologizar un método. Elevar al absoluto una metodología [y aboga por] un teatro dramatizador del mundo en oposición a los determinismos (...) ¿no cabe plantear un teatro latinoamericano que sea complementario de lo que sintetiza Guevara como héroe? (...) un héroe no como excepcionalidad solitaria, sino como emergencia, vocero y condensación de una comunidad” (*Crisis*, número 1, 1973: 24). Y lo mismo se desprende de la entrevista que un año más tarde le realiza Mario Benedetti al cantante cubano Carlos Puebla, autor de numerosas canciones de contenido político: “En un período prerrevolucionario, la canción (...) ayuda a despertar la conciencia de la gente. En realidad, la canción política es un microdiscurso (...) debe ser sintética (...) debe durar no más de tres minutos (...) Un microdiscurso, pero con música y ritmo, lo que lo hace más penetrante todavía” (número 20, 1974: 67).

Finalmente, párrafo aparte merecen las reflexiones de Haroldo Conti en el número 16: “quisiera ser un escritor comprometido en su totalidad. Que mi obra fuese un firme puño, un claro fusil. Pero mi obra no lo es. Es que mi obra me toma relativamente en cuenta, se hace un poco a mi pesar, se me escapa de las manos (...) Como *intelectual*²⁰ (y prefiero este término al de escritor, pues alude con mayor precisión a la conciencia y gobierno del acto)

¹⁹ Si es por contraponer citas, a las manifestaciones antiintelectuales de Jauretche en un reportaje del quinto número: “no me busque reclamando fueros de intelectual (...) no admito ser defendido como un intelectual. Sí, en cambio me basta (...) si alguien cree que soy un hombre de ideas nacionales (*Crisis*, número 5, 1973: 5), se pueden contraponer otras tantas como la introducción de un reportaje sobre el poeta Alberto Girri: “Ciertos ataques que Girri ha sufrido en nombre de una ‘poesía social’ no echan sombra sobre la relevancia de su producción literaria” (*Crisis*, número 40, 1976: 40)

²⁰ Destaco esta palabra para marcar la contraposición de la opinión de Conti con la de Jauretche.

me siento obligado (no tan sólo inclinado), a asumir responsabilidades, a señalar este o aquel camino (...) Con todo, considero que el arte, que es el dominio de la pura libertad, no puede recibir imposiciones ajenas al arte mismo. Tiene sus propias reglas, su mecánica, para que sea arte y no otra cosa. Esto, por supuesto, no quiere decir que, por espléndido que sea, no existan valores a los cuales estemos obligados por encima de él [ya que, en definitiva] Ser revolucionario es una forma de vida, no una manera de escribir” (Crisis, número 16, 1974: 41 y 42).

Avanzando en esta dirección, Gilman señala que a finales de los sesenta se produjo “una fuerte rejerarquización del mapa genérico” (2012: 337), cuyo resultado impulsó distintas formas literarias que ofrecían alternativas frente a las vías de creación más ligadas a la industria editorial y a la cultura de elite. De esa manera, la novela latinoamericana, por ejemplo, notoriamente beneficiada por el *boom* de un conjunto de grandes autores que elevaron su prestigio internacional, comenzó a perder terreno frente al teatro, la poesía, la canción de protesta, el testimonio, el periodismo y otras herramientas que permitían una mayor difusión y horizontalidad. De modo que, apalancadas por las resoluciones de las dirigencias políticas, “las propuestas revolucionarias exigieron un arte trabajado por los acontecimientos, hecho idealmente por todos y para todos (...) Por eso se insistió tanto en los aspectos ‘comunicativos’ de los textos y en la defensa de una literatura propagandística” (Gilman, 2012: 340). En tal sentido, *Crisis* no fue una excepción. Y ejemplo de ello es la incorporación del género historias de vida en numerosos reportajes donde la fuente periodística es el ciudadano común, el obrero o el pobre, es decir: quien *sufre* la noticia. Al respecto, entre todos los casos vale la pena destacar los de la esporádica sección *oficios terribles* (números 29 y 31), los que se realizan a propósito de la crisis económica argentina (números 27, 33 y 40), el que se dedica a la prostitución en el país (número 30) y los que se destinan a los pueblos originarios (números 18 y 33). En todos ellos son los propios protagonistas quienes opinan sobre hechos de actualidad, exponiendo sus dificultades diarias, revelando también cuáles son sus tradiciones y qué hacen para mantenerlas vivas, si tienen estudios cursados, si leen, si ven televisión o escuchan música y cuáles son los sueños que desean cumplir en la vida.

Baschetti sugiere que lo mismo se desprende de la atención que prestó la revista a distintas formas de expresión popular “habitualmente consideradas marginales respecto de la noción dominante sobre la cultura” (2001: 7), como el radioteatro, la murga, el curanderismo, los mitos y creencias indígenas, el circo criollo o las narraciones orales. De todos los trabajos relacionados a ellas, resulta por demás sugerente el análisis que realiza Zito Lema de los grafitis pintados en la costanera de Mar del Plata: “Los hacedores no son artistas tradicionales (...) Son seres afectados preferentemente a otros roles, pero que han tenido la necesidad de expresarse y lo han hecho. El lugar de los trabajos, la manera de los mismos, y la ideología de su contenido (y entorno) nos permiten deducir que no son integrantes de las clases dominantes (...) Por estar hecha sobre paredes, murallones, en lugares públicos, la

obra escapa a toda posibilidad comercial y criterios de privacidad. No puede ser vendida ni comprada, exhibida o guardada fuera del lugar de origen. Pertenece a todos. No hay posibilidad de que genere plusvalía, especulación o prestigio social (...) Sobre esta base calificamos a las obras registradas como genuinas expresiones de arte popular” (*Crisis*, número 25, 1975: 17).

Conclusiones: un acto de negación al despertar del sueño revolucionario

Baschetti acierta cuando apunta la persistencia en *Crisis* de un choque dialéctico entre cultura popular y alta cultura (2000: 7). Sin dudas, el plantel dirigido por Galeano no rechazó las formas más elevadas del arte latinoamericano, antes bien, lo que se percibe es un intento de integrar los aspectos más relevantes de esas tradiciones al propio proyecto estético-político. Siguiendo los razonamientos del autor: “Siempre relata Raúl González Tuñón, que ya en la década del ’20, Arturo Cancela, proponía el nombre de ‘Floredo’ para una posible unidad de los grupos antagónicos de Florida (elitista) y Boedo (popular). Esta aspiración parece consumarse en *Crisis*. Los más conocidos y respetables escritores de ambos sectores tienen su lugar en la revista: Borges, Girondo, Güiraldes, González Tuñón, Marechal, Scalabrini Ortíz, Macedonio Fernández, Castelnuovo, Sábato, entre muchos otros” (Baschetti 2000: 6). De modo que también aquí, en lo relativo a la dimensión específicamente estética, las páginas de esta publicación evidencian un esfuerzo por conciliar tendencias opuestas. No obstante, no fue ésta una actitud excepcional por parte de *Crisis*, sino que se trató de una impronta bastante frecuente en los círculos intelectuales ligados a la militancia de izquierda, donde el compromiso con la política a menudo se hizo extensivo a la tarea de encarar una modernización de la cultura. Según afirma Gilman: “El compromiso no era un componente entre otros de la literatura sino su *función de ser* (...) Por eso mismo, la convergencia [entre] vanguardias estéticas y políticas es sintomática, no problemática: expresa, no la escisión del comportamiento intelectual, sino una novedad respecto de los términos en que se entiende la noción de compromiso (2012: 147)²¹.

Pese a todo, tal como dije páginas atrás, la ambiciosa búsqueda que caracterizó a la revista no estuvo exenta de contratiempos. Si bien la falta de debate sobre las corrientes artísticas e ideológicas que se quería conciliar obedece, en parte, a la convicción de sus integrantes de *horizontalizar* la comunicación con el lector, prescindiendo de ademanes que marcaran la superioridad del intelectual sobre las capacidades del público (Baschetti 2000: 2). De la misma manera, esa ausencia podría ser el resultado de la incomodidad de debatir en un momento en el que los líderes revolucionarios se mostraban poco sensibles a las disidencias en sus filas. Y, al mismo tiempo, resulta evidente que la intención de achicar las fronteras

²¹ Volviendo a la reflexión de Conti citada más arriba, en ella también dice lo siguiente: “lo único que siento como una verdadera obligación es hacer las cosas cada vez mejor, que mi obra, nuestra obra, como dice Galeano, tenga más belleza que la de otros, los enemigos (*Crisis*, número 16, 1974: 41).

entre intelectual y público, entre cultura de elite y cultura popular, era en sí misma el reconocimiento de una distancia existente entre esos actores. En efecto, mucho se ha escrito sobre la culpa con que los intelectuales de los *sesenta-setenta* vivieron esa frontera que los separaba de los sectores populares. Apesadumbrados a raíz de las diferencias de clase o por no haber respaldado suficientemente las luchas del pueblo, no fueron pocos los grupos que apostaron por la proletarización de sus miembros con la esperanza de concretar, de esa manera, el ansiado encuentro entre intelectuales y obreros. Pablo Ponza incluso sugiere, y no sin razón, que la determinación sacrificial de *dar la vida* tenía por objetivo demostrar que el hombre de ideas estaba completamente resuelto a compartir el destino de las clases populares. Dicho en sus palabras: “el tránsito a la lucha armada era la única acción que parecía dar pruebas fehacientes del compromiso revolucionario asumido por el intelectual de origen burgués” (2014: 294).

Sea como fuere, al titular los artículos (incluidos los nombre de sus autores) siempre en minúsculas y al apostar por una gráfica sencilla y un papel de aspecto rústico y de bajo costo (por no volver a mencionar lo expuesto hasta aquí), *Crisis* buscó en la ruptura de ciertos cánones la manera de acortar esa frontera que distanciaba al escritor de *los condenados de la tierra*. Pero, ¿hasta qué punto era posible reducir esa distancia? ¿Hasta qué punto se podía *ser pueblo con el pueblo* cuando se asumía, aun en silencio, que el intelectual poseía un supuesto capital que le permitiría interpretar, interpelar y, finalmente, dirigir a toda una población que carecía de esos atributos? Galeano y compañía no parecen haber desconocido estos interrogantes. Al fin y al cabo, es esa la incomodidad que sobrevuela los versos de Roque Dalton que la revista publicó tras su asesinato en 1975: “Independientemente de nuestras intenciones, escribimos para quien sabe leer (...) Y lo hacemos en un mundo en el que la mayoría no puede leer, no digamos periódicos, sino los letreros que indican que está prohibido continuar el camino porque ahí comienza otra propiedad privada” (*Crisis*, número 31, 1975: 11).

Por si fuera poco, el paso del tiempo demostró que no sólo no era fácil concretar el tan ansiado encuentro. Sino que ni los obreros estaban mecánicamente destinados a la revolución ni ésta estaba tan cerca de producirse como la izquierda había pensado. Es así que, al tornarse desfavorable el escenario político, emergió el conflicto de la individualidad que se resistía a sumergirse completamente en la dimensión colectiva del proyecto de cambio. Se trata de una tensión irresoluble que en el caso de *Crisis* está presente ya en los primeros números, puesto que no son pocos los textos en los que se manifiesta la duda entre el deseo de ser *otro* y la fatalidad del apego a los amigos, al arte, a los placeres, a la vida. Precisamente, es allí donde adquiere toda su magnitud el miedo del que habla Francisco Urondo en el poema *La verdad es la única realidad*, poema que anticipa el vértigo inicial de *Los pasos previos*: “los recuerdos, aquel cuerpo, ese vaso de vino, el amor y las flaquezas del amor, por supuesto, forman parte de la realidad (...) como el coraje y la

convalecencia del miedo, ese aire que se resiste a volver después del peligro” (*Crisis*, número 2, 1973: 8).

Cómo desconocer, entonces, el cuerpo doliente de esos hombres que se estaban jugando la vida por una ilusión cada vez más lejana. Política y moral, voluntad y rechazo de la voluntad, ética sacrificial y ansias de seguir viviendo, son elementos que desafían la comodidad de una mirada dicotómica. Cuando el sueño revolucionario desapareció en los campos de exterminio, cuando los amigos no volvieron y cuando la muerte y la tortura, que era todavía peor que la muerte, aparecieron en el horizonte, los poetas *en crisis* elevaron su sensibilidad y la colocaron lejos de todo heroísmo, de toda esperanza. Apartados de cualquier creencia dogmática en la posibilidad de un destino superior, la disposición al sacrificio no se detuvo, pero se transformó su contenido. Ya no fue un sacrificio impulsado por la fe colectiva que movilizaba el deseo de lo que se creía posible. El acto ya no miraba hacia el futuro: sino al presente. Y partía de una decisión completamente individual que considero posible definir, aunque desbordando los propósitos originales de este trabajo, como un acto de negación ante ese mundo que seguía siendo injusto. Es así que, al aceptar y al asumir la duda, el acto sacrificial descubre un nuevo valor, aunque terrenal y en nada omnipotente. Es el valor de una conciencia que se sabe derrotada, pero que, así y todo, no puede dejar de arriesgarse por aquello que cree correcto y justo. Ahí emerge, entonces, el desgarrador lamento con el que Galeano despide a Haroldo Conti: “¿Es dura la travesía hermano? ¿Andar duele? Al final del recorrido no está la eternidad sino nosotros” (*Crisis*, número 40, 1976: 38). O la misma tristeza con la que Zito Lema acompaña esa despedida: “Esto es lo que somos: hojas en la tormenta (...) ¿Y qué son nuestros sueños sino sábanas que apestan a desgracias nocturnas? ¿Y qué son nuestras manos más que una despedida incierta (...) el hueco donde desliza sus fiebres el amigo perdido...? (...) ¿Cómo detener el recuerdo que clama? Cómo volver a esos pocos días en que la aventura se aligeraba entre arenas no tocadas de grano fino (...) llamándonos / ofreciendo la miel de la maravilla posible / el vaso de una celeste igualdad... Moriré sin tener unidas en mi lengua la tierra y el cielo (...) No hay donde acudir desnudo y sólo ¿Serás tú demencia la nube que calmará una conciencia que hierve en la desgracia? (...) Vuelvo a escribir / Por un momento dejé de hacerlo: necesitaba mirar a mis hijas / Nada turbaba su sueño / Festejé su presencia en la tierra / Y supe que allí estaba intacto todavía mi amor por Dios y por los hombres / Con paz en esto que se llama alma o corazón o profunda raíz de la conciencia / Te espero sin derrota ángel de la muerte / Hasta el último momento la memoria nuestra pequeña alegría (...) ¡Hermoso mundo! Amigos míos” (*Crisis*, número 40, 1976: 37).

Bibliografía

A) Obras citadas

Ansaldi, Waldo y Alberto, Mariana (2014a): “Muchos hablan de ella, pocos piensan en ella”, en *América Latina. Tiempos de violencias*, Ansaldi y Giordano coordinadores, Ariel, Buenos Aires.

Ansaldi, Waldo (2014b): “¡A galopar, a galopar, hasta enterrarlos en el mar!”, en *América Latina. Tiempos de violencias*, Ansaldi y Giordano coordinadores, Ariel, Buenos Aires.

Baschetti, Roberto (2000): “La revista *Crisis*”, clase dictada en la Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, disponible en internet en el sitio web <http://www.robertobaschetti.com/pdf/LA%20REVISTA%20CRISIS.pdf>

CaIveiro, Pilar (2005): “Antiguos y nuevos sentidos de la política y la violencia”, en *Lucha Armada*, año 1, núm. 4, Buenos Aires, disponible en internet en www.elortiba.org/pdf/lucharmada4.pdf

Castro, Fidel (1971): Discurso pronunciado en la clausura del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, realizado en La Habana, Cuba. Disponible en internet en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html>

Casullo, Nicolás (2005): “Debate sobre el drama de un poeta y una época”, en *Pensamiento de los confines*, núm. 17, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Galeano, Eduardo (2010): *Las venas abiertas de América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Carnovale, Vera (2011): *Los combatientes, historia del PRT-ERP*, Siglo XXI, Buenos Aires.

De Diego, José Luis (2001): “El proyecto ideológico de *Crisis*”, en *Prismas*, revista de historia intelectual, número 5, pp. 127-141.

De Riz, Liliana (2000): *La política en suspenso 1966/1976*, Paidós, Buenos Aires.

Gilman, Claudia (2012): *Entre la pluma y el fusil*, Siglo XXI, Buenos Aires.

González, José Ramón (1998): “La estrategia del fragmento. El libro de los abrazos de Eduardo Galeano”, documento disponible en internet en el sitio web <http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=136251>

Grimson, Alejandro (2010): *Los límites de la cultura*, Siglo XXI, Buenos Aires.

Montali, Gabriel (2014): “Alternativas al foquismo en la izquierda revolucionaria argentina: el papel de la democracia en la estrategia político-militar de la Organización

Comunista Poder Obrero (1974-1976)”, ponencia presentada en el XI Congreso Nacional y IV Congreso Internacional sobre Democracia, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario.

Nercesian, Inés (2013): *La política de las armas y las armas de la política, Brasil, Chile y Uruguay 1950/1970*, CLACSO, Buenos Aires.

Ponza, Pablo (2010): *Intelectuales y violencia política 1955-1973*, Babel, Córdoba.

Ponza, Pablo (2014): “De la revolución armada al pacto democrático”, en *América Latina. Tiempos de violencias*, Ansaldi y Giordano coordinadores, Ariel, Buenos Aires.

Russo, Miguel (2013): “La revista *Crisis* y la búsqueda del tiempo perdido”, disponible en internet en <http://www.contrainfo.com/9894/la-revista-crisis-y-la-busca-del-tiempo-perdido/>

Torti, María Cristina (1999): “Protesta social y ‘Nueva Izquierda’ en la Argentina del Gran Acuerdo Nacional”, en *La primacía de la política: Lanusse, Perón y la Nueva Izquierda en tiempos del GAN*, Pucciarelli, Alfredo (ed.), Eudeba, Buenos Aires, pp. 205-230.

Urondo, Francisco (2013): *Los pasos previos*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

Williams, Raymond (2009): *Marxismo y literatura*, Las Cuarenta, Buenos Aires.

B) Fuentes documentales

Revista *Crisis* (1973-1976): Colección disponible en la biblioteca de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.

C) Entrevistas

Entrevista a Vicente Zito Lema, realizada por el autor en Mayo de 2015.