

Romina Colussi y María Fernanda Pampín, “La cultura en tiempo de *Crisis*”, *El Matadero. Revista crítica de literatura argentina*, nº 4. Volumen dedicado a *Revistas argentinas del siglo XX*, 2005; pp. 261-286. ISSN 0329-9546.

LA CULTURA EN TIEMPO DE *CRISIS*

Romina Colussi y María Fernanda Pampín

La denominación de la revista convoca a un proyecto que se propone romper violentamente con un orden establecido y caduco para, en su lugar, construir un nuevo espacio en el campo político y cultural que vendría a sustituir al anterior y, de este modo, legitimarse a sí mismo.¹ Como todo proyecto de revista surge en respuesta a una necesidad coyuntural de modificar el presente y, en este sentido, el “horizonte de expectativas” de *Crisis* consiste en operar como una herramienta para informar y formar sujetos ideológicos aptos para producir el cambio necesario.² Esto no asegura, sin embargo, que el propósito inicial tenga su concreción en la realidad, lo que, por otro lado, resulta difícil de comprobar.

El concepto de “crisis” remite directamente a la teoría marxista —introducida en la revista por algunos de sus colaboradores— y propone un desarrollo de los medios de producción y de cambio que alcanza un punto crítico a partir del cual sólo se puede salir por medio de una transformación radical: la crisis es un proceso necesario, renovador y positivo (en términos evolucionistas) para el avance de la historia.

¹ El título original *Ideas, letras, artes en la Crisis* fue censurado con una banda tipográfica desde el nº 28, en agosto de 1975 como respuesta a los mecanismos de represión cultural iniciados por el gobierno de Isabel Martínez de Perón. Paradójicamente, frente a la negación del título en la revista, el primer artículo de ese número se titula “La crisis en carne y hueso”.

² Beatriz Sarlo explica al respecto: “La conciencia de su estar en el presente se superpone con su cualidad instrumental: las revistas son medios. A diferencia de los poemas o las ficciones, la sintaxis de la revista (que obviamente los incluye) se diseña para intervenir en la coyuntura, alinearse respecto de posiciones y, en lo posible, alterarlas, mostrar los textos en vez de solamente publicarlos”. Beatriz Sarlo, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica”, *Le discours culturel dans les revues latino-américaines (1940-1970)*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

Asimismo, la noción de “crisis” da cuenta de los cambios producidos en todas las esferas de la sociedad latinoamericana que se iniciaron en la década del ‘60 con el estallido de la Revolución Cubana (y posteriormente con su giro hacia el socialismo) y que se debilitaron con la imposición de las dictaduras en América Latina. En la Argentina ese espíritu de cambio se va diluyendo con la política implementada por Isabel Martínez de Perón y luego concluye con la dictadura militar. Para comprender este proceso nos basamos en la periodización planteada por Eduardo Devés Valdés que refiere a “los largos 60” y a la sensibilidad que fue producto de esa época, la que se explicita con la noción creada por Raymond Williams de “estructura del sentir”.³

Durante esos años la sociedad latinoamericana compartía una serie de presupuestos comunes motivados por los emergentes estudios económico-sociales. Entre ellos se destacan la Teoría de la Dependencia (divulgada principalmente por Theôtonio dos Santos, Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto) y la Teoría de la Liberación (iniciada por Paulo Freire en el área de la educación y expandida hacia otros campos disciplinarios: Gustavo Gutiérrez en teología; Gino Germani, Camilo Torres y Orlando Fals Borda en sociología; Adolfo Pérez Esquivel en la teoría de los derechos humanos). A estos estudios se suman una serie de discursos políticos atravesados por una impronta antiimperialista, anticolonialista, anticapitalista y populista.

En otro sentido, una serie de elementos que se conjugaron y establecieron relaciones recíprocas con los discursos económicos-sociales contribuyeron a definir la sensibilidad propia del momento: lo juvenil y estudiantil, la música, la literatura, la práctica política, la coyuntura internacional, los medios de comunicación, principalmente la televisión y finalmente una expectativa de cambios en las esferas económicas, políticas y culturales como consecuencias de la Revolución Cubana, la cual gravitaba fuertemente en el imaginario colectivo latinoamericano.

³ Raymond Williams, “Estructuras del sentir”, *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 1980.

Descripción de un objeto cultural

El proyecto inicial de la revista surgió cuando el empresario Federico Vogelius decidió retribuir el apoyo obtenido de parte de un grupo de intelectuales argentinos quienes firmaron una solicitada que le permitiría salir de prisión, acusado de falsificar cuadros de un pintor uruguayo. Con el propósito de crear una revista cultural, Vogelius contactó entonces a Ernesto Sábato. El nombre de la revista –inicialmente *Krisis*- fue propuesto por el escritor pero el proyecto se concretó cuando Federico Vogelius, por sugerencia de Julia Constela, ofreció la dirección de la revista a Eduardo Galeano. *Ideas, letras, artes en la Crisis* se publicó en Buenos Aires con una periodicidad mensual (sin interrupciones en su primera época) y con un formato de 23 x 31 cm. en papel prensa.

La revista fue publicada durante tres épocas no consecutivas. Nuestra lectura se centrará solamente en la primera de ellas que se inició en mayo de 1973 y finalizó en agosto de 1976 (números 1 al 40). El cierre de *Crisis* obedeció a motivos políticos, como la censura de la revista y las amenazas y posterior concreción de las mismas (secuestros, torturas y desapariciones) sufridas por muchos de sus colaboradores que, en algunos casos, debieron partir al exilio. A estas causas políticas se agregaron, además, las económicas; entre ellas el “Rodrigazo” y la crisis mundial del papel. La segunda etapa comenzó en abril de 1986 hasta abril de 1987 (números 41 al 53). Finalmente, la última etapa fue desde octubre de 1987 a diciembre de 1989 (números 54 a 75).

De acuerdo con Antonio Gramsci “tiene gran importancia el aspecto exterior de una revista, sea comercialmente, sea *ideológicamente*, para asegurar la fidelidad y el interés”⁴, por eso resulta interesante detenerse en las ilustraciones de cubierta ya que se vinculan preferentemente con tres tipos de imágenes: arte amerindio, iconografía sobre la liberación e independencia nacional y mitos clásicos de la cultura occidental. Estas ilustraciones duplican el contenido político e ideológico de la revista. El diseño estuvo a cargo de Eduardo Ruccio (Sarlanga).

La Dirección Ejecutiva durante la primera y segunda etapa estuvo a cargo de Federico Vogelius, quien, por otro lado, fue su patrocinador económico.

⁴ Antonio Gramsci, *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2004, pág. 164. [Trad. de Raúl Sciarreta].

De la Dirección Editorial se encargó Eduardo Galeano, desde el n° 1 hasta el n° 36 quien, posteriormente, pasó a ser el Director Asesor de la revista del n° 34 al n° 40. Durante la segunda y tercera época fue Asesor Editorial. Desde el N° 37 al N° 40 Vicente Zito Lema, proveniente del Partido Comunista, tomó la Dirección Editorial dejada por Galeano.

En sus inicios la Secretaría de Redacción fue ocupada por Julia Constela y Juan Gelman. Luego, este último compartió el cargo con Aníbal Ford, y es durante este período que la revista consolida sus estrategias de relectura de la historia y la cultura nacional. Aníbal Ford es Jefe de Redacción cuando se disuelve esta secretaría que, finalmente, reaparece en los N° 35 y 36 a cargo de Zito Lema. El redactor fue Hernán Mario Cueva y Hermenegildo Sábat ilustró la totalidad de los números.

Las revistas adjuntaban láminas de cartón con material gráfico ilustrativo, la n° 1 incluyó un poster de Pablo Picasso, del n° 2 al n° 20 aparecen ilustradas con serigrafías de plásticos latinoamericanos o europeos nacionalizados o residentes en Argentina. Cada artista elaboraba para un mismo número cuatro imágenes, pero cada ejemplar sólo traía azarosamente una de ellas. La totalidad de las serigrafías fueron impresas en el Taller de la Orilla, un reconocido centro de artistas plásticos del momento y cuya actividad se especifica en una nota del n° 2. La entrega de las serigrafías manifiesta el interés por las artes explicitado en el título de la revista.

A partir del n° 21 hasta el n° 40 las serigrafías dejan paso a la presencia de facsímiles de documentos históricos de la Argentina, básicamente relacionados con el período rosista o con el período independentista. El objetivo de estas publicaciones aparece enunciado en la presentación:

Crisis suma una nueva modalidad a su ya habitual publicación de serigrafías de artistas plásticos argentinos: la edición de textos, documentos históricos e iconografía, referida a nuestro país, iluminadora de aspectos curiosos, poco conocidos, pero siempre significantes para entenderlo y entendernos.⁵

Esta gráfica, junto a la ya mencionada utilizada para la cubierta, refuerza la orientación nacionalista de la revista.

⁵ *Crisis* n° 21, pág. 1.

Junto a la publicación de material gráfico nace el emprendimiento de las **Ediciones de Crisis**; ambos comienzan en junio de 1973: la Colección “Esta América” dirigida por Mario Benedetti; la Colección Política a cargo de Rogelio García Lupo; la Colección “Grandes Reportajes”, por Alfonso Alcalde (se inicia en abril de 1974). A esto se suman los **Cuadernos de Crisis** que contribuyen a una empresa de revisión historiográfica y cultural que se complementará con el cuerpo de la revista, principalmente con textos de Fermín Chávez y Jorge B. Rivera. Los **Cuadernos de Crisis** se inician en octubre de 1973 a cargo de Julia Constela y en septiembre de 1974 Aníbal Ford inaugura una serie dedicada a los caudillos. Ambas publicaciones dan cuenta de un proyecto editorial de gran envergadura avalado por un financiamiento empresarial considerable.

En oposición a las publicaciones que son producto de la asociación de un determinado grupo de intelectuales, *Crisis* se inscribe en un proyecto editorial periodístico y profesional que no apunta a una elite cultural sino a un gran público lector. En palabras de Aníbal Ford “[*Crisis*] no era una revista intelectual típica, sino algo que se articulaba en torno a problemas socioculturales y con un nivel de comunicación muy fuerte, evitando el lenguaje abstracto y técnico de ciertas revistas literarias o culturales”.⁶ Con este propósito apela, además, a la utilización de procedimientos característicos del periodismo que aseguran estrategias comunicacionales atractivas y efectivas como por ejemplo el *editing*, los montajes, el copeteo de las notas y el empleo de recursos visuales.⁷

La difusión de la revista es masiva, lo que se infiere a partir de las disputas acerca de la tirada de una publicación periódica dedicada a las ideas, letras y artes⁸ —en el momento

⁶ Entrevista a Aníbal Ford, *Todo es historia*, n° 406, Buenos Aires, mayo de 2001, pág. 11.

⁷ Según Jorge B. Rivera el uso de estos procedimientos periodísticos no configuraba un patrón estilístico que definiera un diseño rígido para la revista. En *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

⁸ En la sección “Carnet” del n° 5, con el título de “Verificaciones” se pone de manifiesto la polémica acerca de la veracidad de la tirada de la revista: “¿Qué tirada tiene *Crisis*?; nos preguntan a menudo y cada vez con mayor frecuencia. La respuesta que damos, una simple cifra, suele ser acogida con un gesto de incredulidad, de esos que significan ‘¡a papá mono!’”. El director de una importante agencia de publicidad nos explicitó aún más sus dudas agregando al gesto la siguiente frase: ‘Mi experiencia me dice que una revista dedicada a ideas, artes y letras, como es la de ustedes, no puede llegar a tal cantidad de ejemplares’. En todas esas oportunidades, la mejor demostración de que somos veraces consistiría en desplegar la planilla del Instituto Verificador de Circulaciones (organismo que está encargado, en nuestro país, de certificar el tiraje de las publicaciones periodísticas). Pero momentáneamente nos es imposible hacerlo: porque el I.V.C. realiza su cometido sólo con las revistas que han cumplido un mínimo de seis meses de existencia, requisito que nosotros recién habremos satisfecho para octubre próximo”. (pág. 72.)

de mayor éxito de ventas de la revista, junio de 1975, la tirada alcanzó los 34.000 ejemplares—. El público lector pertenece a las capas medias intelectuales y a sectores asociados a la juventud peronista (lo que se infiere a partir de la publicidad de la revista *El Descamisado* de Montoneros y *Ya!* del ERP). Probablemente, también desde su proyecto incluyera a capas obreras atraídas por los movimientos de izquierda que en los años '70, además de estar muy politizadas, alcanzaron un notable nivel cultural. A pesar de una amplia definición del perfil de su público lector, por cuestiones económicas, si bien la clase obrera, probablemente, no podía comprar el producto tenía acceso a éste por medio de la lectura colectiva en centros de agrupaciones políticas.⁹

En cuanto a la publicidad, se centra básicamente en productos culturales (librerías, editoriales, galerías de arte, papelería, revistas, discos). No obstante, aparecen algunos avisos de productos dispares (centro de estética, frigoríficos, clases particulares de idiomas, taller mecánico, grupos de autoconocimiento, sábanas, etc.). La publicidad de productos culturales disminuye en gran cantidad para librerías y editoriales en el n° 30 debido tanto a las dificultades económicas del post-Rodrigazo como a los conflictos políticos (en este número aparece una solicitada con firmas por las amenazas recibidas por algunos de sus colaboradores). Principalmente, continúan los avisos de revistas culturales, en su mayoría extranjeras, porque se publicaban por canje. Además, aparecen avisos invitando a los coleccionistas de publicaciones periódicas a canjear determinados números o colecciones íntegras por una suscripción a la revista *Crisis*. La problemática en torno a la publicidad es objeto de reflexión en el n° 12 donde se explicita que la dificultad para la obtención de avisos parte de una política editorial que privilegia “una línea de expresión libre y sin concesiones”.

Crisis se distribuye inicialmente en Buenos Aires y en el interior del país y los puestos de venta son librerías y quioscos de diarios.

El N° 1 cuyo costo es \$5 y la tirada inicial es de 10.000 ejemplares es reeditado. En los números posteriores alternativamente se abren las suscripciones para Europa (Francia e Italia) y América Latina (Bolivia, México, Perú, Venezuela, Colombia, Costa Rica, Ecuador, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Panamá, Paraguay y Uruguay) y algunas de ellas posteriormente se cierran por cuestiones políticas. Conjuntamente a las suscripciones

⁹ Esto se infiere planteando una comparación entre el costo de un libro promedio estipulado en \$15 y el precio de cada ejemplar de la revista que inicialmente costaba \$5.

aparecen los corresponsales de esos países quienes, además de ofrecer sus colaboraciones, compartían las mismas preocupaciones del staff permanente de la revista y conocían las problemáticas emergentes de la Argentina. La función de los colaboradores de *Crisis* es la de trazar paralelos entre situaciones semejantes en América Latina y confrontar también las experiencias europeas con las de nuestro país.

Ya en el n° 25 (mayo de 1975) la tirada asciende a 34.000 ejemplares, éste es el momento de mayor éxito de ventas de la revista, información más que relevante si tenemos en cuenta que se trata de una revista dedicada a las ideas, artes y letras. En los números siguientes el precio de la revista sube aceleradamente hasta llegar en el n° 39 a \$220. Es preciso destacar que el n° 36 corresponde a una edición extraordinaria que incluye el índice de materias de la revista y, mediante este gesto, reconoce un papel fundamental para su tarea en el campo de la historia cultural argentina.

A partir del n° 26 el precio sube aceleradamente. En el n° 30, el precio es 10 veces mayor que el inicial, hasta llegar a costar en el último número \$220. Estos incrementos de precios en la publicación con respecto al primer número y luego, especialmente, a raíz del proceso inflacionario surgido durante el gobierno de Isabel Perón (cuyo estallido se produjo con el “Rodrigazo”) reflejan las consecuencias de la crisis económica que atravesaba el país. Ya en noviembre de 1974 (n° 19) la revista, mediante una carta a los lectores y un artículo de Carlos Villar Araujo (“La cultura del papel en peligro”) advierte la crisis que estaba afectando a la industria papelera nacional y que se vinculaba tanto a la escasez del producto como a la sustitución de importaciones y a la exportación en manos de capitales extranjeros. Explica Villar Araujo: “La crisis del papel hiere toda una política destinada a proveer publicaciones baratas para consumo de gran público. [...] Recién ahora acordamos su irremplazable (a pesar de Mc Luhan) función difusora de cultura”.¹⁰ Es en este sentido que el proyecto de la revista comienza a flaquear al verse obligada a informar la disminución de la tirada a fin de no quebrar su continuidad. No obstante, esta advertencia no tiene concreción en la realidad puesto que, como mencionamos, el mayor éxito de la revista ocurre a mediados de 1975.

Un grupo heterogéneo y compacto

¹⁰ *Crisis* n° 19, pág. 13.

El staff de *Crisis* estuvo conformado por un amplio espectro de personalidades vinculadas al campo intelectual que respondían a distintos orígenes, trayectorias y afinidades políticas (asociadas a corrientes de la izquierda, el peronismo y el nacionalismo populista). La revista fue el resultado de un grupo heterogéneo que pese a sus diferencias ideológicas, estéticas y disciplinarias compartieron una “estructura de sentimiento”. Si bien no definieron o expresaron una estética o una ideología en particular apelaron a la construcción de un discurso nacional, popular, latinoamericano, antiimperialista y revolucionario.

Entre sus colaboradores recurrentes, cuyos aportes estaban generalmente circunscriptos al área en la cual se desempeñaban, se destacaron Ernesto Cardenal, Fermín Chávez (revisiónismo histórico), Haroldo Conti, Norberto Galasso (historia del siglo XX), Eduardo Galeano, María Esther Gilio (entrevistas), Ernesto González Bermejo (corresponsal itinerante en el exterior), Santiago Kovadloff (traducciones del portugués y encargado de la sección de poesía y narrativa en esa lengua), Heriberto Muraro (especialista en comunicación de masas), Eric Nepomuceno, Jorge B. Rivera (cultura popular), Jorge Romero Brest (artes plásticas), Carlos Villar Araujo (política y economía), Vicente Zito Lema (testimonios y entrevistas), Gregorio Selser (política) y Héctor Tizón.

Aníbal Ford fue el responsable de ampliar el concepto de cultura que predeterminaba la revista hasta el momento de su incorporación y, de este modo, contribuyó a diseñar un objeto cultural más sensible y permeable frente a manifestaciones artísticas que hubieran estado excluidas según la revista tradicional de carácter intelectual.

Muchos de sus colaboradores participaron anteriormente de otras experiencias periodísticas o proyectos editoriales como, por ejemplo, Aníbal Ford, Jorge B. Rivera y Eduardo Romano que colaboraron en la revista *Los Libros*, o Rogelio García Lupo que fue el Director Ejecutivo de EUDEBA. Por otro lado, la mayoría de los colaboradores de la revista también pertenecían al ámbito académico y universitario.

Por la coyuntura se definen los principios

Crisis no tiene un manifiesto inaugural ni una recurrente nota editorial que explicita sus objetivos, sin embargo, observando el sumario de la revista puede lograrse una aproximación a sus principios.¹¹ En ocasiones, define su rol al plantear en las notas al lector o en el cuerpo del texto alguna cuestión de carácter coyuntural. En el n° 12, con motivo del primer aniversario de la revista, afirman en el editorial:

Si algún camino hicimos, lo hicimos al andar, sin anunciar el paso con estridentes manifiestos ni declaraciones de principios. La revista es lo que su contenido dice que es: un vehículo de difusión y de conquista de una identidad cultural nacional y latinoamericana, que quiere ser útil en el marco mayor de las luchas de liberación.¹²

Además, en el n° 18 dentro de una nota de presentación de un análisis del diario *Noticias*, la revista *Crisis* aprovecha la ocasión para reflexionar sobre sus propios objetivos y su tarea en los medios de comunicación:

El objetivo de *Crisis* no es el de reproducir los esquemas de las revistas literarias tradicionales. Tanto como seguir el proceso literario, interesa analizar los problemas de infraestructura cultural, recoger los testimonios más escondidos y marginados de la cultura popular, atender a las formas masivas de comunicación y de información.¹³

Del mismo modo, a propósito de la desaparición de uno de sus colaboradores, Carlos Villar Araujo, la revista aclara:

¹¹ En este punto se diferencia de *Los libros* (1969-1975) ya que no sólo esta última tiene un manifiesto inaugural donde explicita sus objetivos sino que en muchos de sus números tiene un editorial como modo de legitimación que apunta al cuerpo del texto y a vincular los términos de cultura y política. Esta tiene, además, una departamentalización por secciones con la que *Crisis* no cuenta. Según Jorge B. Rivera *Los libros* “apareció esencialmente como una moderna revista bibliográfica dedicada a informar sobre las novedades editoriales del mes, en un amplio arco de géneros y especialidades”. *Op. cit*, pág. 85.

¹² *Crisis*, n° 12, pág. 1.

¹³ *Crisis* n° 18, pág. 69.

Crisis continuará incorporando a sus páginas, sin ningún sectarismo, todo aquello que contribuya realmente, desde perspectivas diversas a la larga tarea de la liberación de la patria grande y de nuestras patrias chicas. Ni el interés ni el miedo nos harán escatimar nuestro pequeño aporte, desde la polémica abierta, a esa tarea.¹⁴

Esta serie de breves comentarios finaliza en el nº 40 con las siguientes palabras que funcionan tanto como una introducción al índice que continúa el ya presentado en el Nº 36 como a modo de despedida:

Dicho índice resume los artículos, temas y autores, que, a lo largo de estos cuarenta meses de la revista han conformado el estilo y la personalidad de *Crisis*; cuarenta entregas con las que esperamos nuestros lectores hayan podido comprender el intento de hacer un aporte a la cultura nacional y latinoamericana desde una perspectiva renovada y totalizadora.¹⁵

De este modo concluye el proyecto abruptamente sin ningún otro aviso que explicite el cierre de la revista. Sin embargo, podemos deducir los motivos que llevaron a ello a partir de dos sucesos: por un lado, la supervisión del material mediante el mecanismo de censura denominado “Servicio gratuito de lectura previa” a cargo del personal de inteligencia de la Marina y el Ejército y, por el otro, la declaración de Eduardo Galeano en el marco de una entrevista con María Sonderéguer, alejado del proyecto al momento del cierre por cuestiones políticas: “Nosotros la cerramos cuando descubrimos que más valía callarse... para no hablar por la mitad”¹⁶. A estas razones debemos sumar la delicada situación económica de nuestro país.

El contenido de las notas a modo de editoriales se torna más político a medida que la coyuntura histórica se dramatiza y la represión se acentúa. Los primeros anuncian el fallecimiento de Pablo Neruda (que tuvo una gran participación en la revista y fue considerado “el poeta del pueblo”, en *Crisis* nº 6), el de Raúl González Tuñón (*Crisis* nº 17) y

¹⁴ *Crisis* nº 27, pág. 2.

¹⁵ *Crisis* nº 40, pág. 1.

¹⁶ Entrevista con María Sonderéguer, 1993. El fragmento fue extraído de *Crisis: las certezas de los 70*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1996. [Hipótesis y Discusiones/11]

el retorno al país de los restos de Eva Perón “quien diera su vida por la liberación nacional y social” (*Crisis* nº 20). Estos editoriales a modo de nota necrológica tienen un carácter apologético y miden la importancia cultural de los personajes al momento de su desaparición física¹⁷. La elección de las personalidades resulta significativa ya que contribuye a reforzar la ideología de la revista y, de esta manera, repite la operación realizada con la publicación de los **Cuadernos de Crisis**.

Los siguientes editoriales son definitivamente una denuncia política. Es así como en el nº 27 mencionan un episodio de agresión que afectó a uno de sus colaboradores, Carlos Villar Araujo, quien había publicado una serie de artículos comprometidos en torno a la política petrolera impuesta por EEUU. Frente a la continua ola de agresiones y amenazas sufridas por el staff de la revista y sus lugares de venta, la primera página reproduce las firmas de quienes repudiaron esos episodios en búsqueda de las garantías de libertad de prensa y de trabajo que el gobierno entonces no ofrecía. A pesar de los intentos de frenar las agresiones no pudieron hacerlo ya que en febrero de 1976 la nota “¿Dónde está Luis Sabini?”, redactor de *Crisis*, informa su desaparición y la detención de sus familiares y amigos, donde, una vez más, la revista solicita se garantice la defensa de la vida y el esclarecimiento de la situación. En un mismo sentido la nota del Nº 35 denuncia el encarcelamiento y torturas del corresponsal venezolano Ugo Ulive, aunque esta vez el acusado es el gobierno dictatorial uruguayo. Esta serie de notas manifiesta la situación que afectaba a América Latina; *Crisis* se hace cargo de denunciarla a través de análisis y testimonios que dan cuenta de los mecanismos operativos de las dictaduras, especialmente en Brasil y Chile, aunque también se incluyen referencias laterales a Uruguay y Bolivia. Desde una perspectiva de lectura actual y global de la revista es posible establecer que este tipo de notas visualizaron, de alguna manera, lo que posteriormente se conoció como Plan Cóndor.

Mediante una aproximación inicial a los cuarenta números de la primera época de *Crisis*, podemos determinar ciertas líneas de análisis recurrentes que contribuyen a definir una postura ideológica y a intervenir sobre la conciencia histórica de los lectores.

Género testimonial y equiparación cultural

¹⁷ Cfr. “Necrológicas: homenaje póstumo”, Jorge B. Rivera, *Op. Cit.*, pág. 120-121.

Ya en 1975 la revista centra su atención en los géneros testimoniales¹⁸, característicos de la antropología y de las ciencias sociales, principalmente a través de entrevistas a protagonistas marginales de la historia cuyos discursos no pasaron al relato historiográfico oficial.¹⁹ El proyecto de *Crisis* permite al lector aunar ambos discursos: el de la “historia propiamente dicha” (en términos de Hayden White) y el del relato que se construye a partir de la experiencia personal.²⁰ De este modo, el testimonio repite y refuerza, aunque en un lenguaje diferente, los datos presentados en los análisis críticos de base económica, social y política. En la presentación del artículo ya mencionado “La crisis en carne y hueso” la revista se define como “un órgano cultural 'intermediario' de las voces de la gente”.²¹ Su papel es el de incorporar la “visión de los vencidos”, que comparte el lugar con los discursos de la historia y los informes de carácter político-económico propios de los debates del momento. Algunos de los testimonios más ilustrativos son “Los últimos soldados de Zapata” (*Crisis* nº 21), “Informe sobre la desocupación. 'Y así se van gastando la esperanza y los zapatos'” y también “Testimonios sobre la vida cotidiana. 'Acá el libro es uno'” (*Crisis* nº 33), “Oficios terribles: los mineros de la arcilla, los colectiveros, enfermeros, obreros metalúrgicos, estibadores del puerto, etc.” (*Crisis* nº 29/30/31). Muchos de los testimonios aparecen acompañados por material fotográfico que los ilustra.

De modo congruente con esta política cultural, en el cuerpo de la revista conviven los denominados géneros consagrados (literatura, teatro, música, plástica) con los marginales como el tango (“Poesía popular del irigoyenismo al peronismo. ¿Una cultura condenada al exilio?”, Dossier preparado por Noemí Ulla en *Crisis* nº 7), la historieta (“Inodoro Pereyra. Una historieta argentina” por Raúl Acosta en *Crisis* nº 13, “Historia del humor gráfico en Argentina”, por Jorge B. Rivera, *Crisis* nº 34 y 35), las telenovelas (reportaje a Abel Santa Cruz

¹⁸ En 1968 Vicente Zito Lema comenzó a estudiar Psicología Social junto a Enrique Pichón Rivière, basándose en teorías latinoamericanas y cuyo método de análisis residía en el estudio de casos a partir de testimonios. La importancia de este dato, junto con el trabajo que venía elaborando María Esther Gilio (por lo que recibió el Premio “Casa de las Américas” al género ensayo testimonial en 1970) y los antecedentes de la sección “Historias de vida” publicada en *La Opinión*, explican la inclusión de este material en la revista.

¹⁹ En todo momento la reproducción de los discursos mantuvo las marcas originales de oralidad presentes en los relatos de sus protagonistas.

²⁰ Hayden White, “El valor de la narrativa en la representación de la realidad”, en *El contenido de la forma (Narrativa, discurso y representación histórica)*, Barcelona, Paidós, 1992.

²¹ *Crisis* nº 28, pág. 3.

en *Crisis* nº 23), el folletín (“Corín Tellado: la Cenicienta en la sociedad de consumo”, por Virginia Erhart en *Crisis* nº 9), los policiales, el circo criollo, la música popular, (“Cantar opinando” entrevista por Mario Benedetti a Carlos Puebla y Pablo Milanés en *Crisis* nº 20), la murga (“Del candombe a la murga: dos siglos de carnaval porteño”, nota de Mauricio Kartun en *Crisis* nº 22), el teatro popular (“Hay muchas formas de teatro popular. ¡Yo prefiero todas!” de Augusto Boal, quien ha dedicado una gran cantidad de artículos al teatro en América Latina, *Crisis* nº 19), el cine documental (“El cine de Jorge Prelorán”, *Crisis* nº 38).

La incorporación de los llamados géneros menores, si bien no era demasiado habitual en las revistas culturales, comenzaba a perfilarse desde el campo antropológico en la primera mitad de los años ´70. La “nivelación genérica” propia de la década siguiente tiene su espacio en *Crisis* como uno de los elementos de innovación de la revista que produce la disolución de las diferencias entre lo que se denominaba alta y baja cultura.²²

Dentro de la producción de los géneros marginales y populares la revista no mantiene una posición unívoca sino que toma partido por alguno de ellos y critica otros.²³ A modo de ejemplo, en el primero de los casos, podemos tomar la referencia a las historietas. Éstas funcionan a modo de “plus” informativo acompañando a las notas de carácter analítico otorgándoles, además, un agregado en tono irónico y subversivo. Raúl Acosta explica en el artículo citado: “El humor es, hoy, una línea de subversión, porque el ojo crítico puesto sobre nuestros vicios convoca a desmitificar, a cuestionar, a perder la reverencia absurda. Y eso es peligroso. Se teme al humor”.²⁴ La crítica de historieta se encuentra de algún modo más permitida ya que produce un efecto de lectura crítica de la realidad más rápido y eficaz en tono humorístico. Es por eso que los autores de la revista advierten de qué modo peligra el efecto político del humor cuando éste ingresa al circuito de los reconocimientos y distinciones. Podemos ver cómo frente a hechos coyunturales de gran relevancia utilizan

²² La “nivelación genérica” excede el marco de la divisoria entre lo alto y lo bajo, para abarcar también al arte normal y arte patológico, divisoria que responde al viejo esquema “Salud”/“enfermedad”. No hay distinciones entre las distintas manifestaciones y los “enfermos mentales” aparecen como clase doblemente oprimida. En paralelo, la revista *Los Libros* abordó esta temática desde una perspectiva y tratamiento teórico en estrecha relación con las ciencias sociales.

²³ Usamos el término “popular” en el sentido que le atribuye Antonio Gramsci, es decir, como “modo de concebir el mundo y la vida, en contraste con la sociedad oficial”. Esto constituye una ruptura con el poder hegemónico (“cultura dominante”) y, en este sentido, se comprende en términos de relaciones conflictivas entre clases sociales. El resultado es la creación de una cultura contrahegemónica que se opone a las estructuras de poder. Cfr. “Literatura popular”, *Cultura y Literatura*, Barcelona, Península, 1972.

²⁴ *Crisis* nº 13, pág. 71.

textos acompañados de historietas. Es el caso del proyecto de Reforma Agraria (“La tierra en la Argentina”, con montaje de textos de Jorge B. Rivera y dibujos de Pancho) y el “Rodrigazo” (“La filosofía del café con leche”, con textos de Oscar Silva e ilustraciones de Pancho, *Crisis* N° 29). En cuanto a las críticas, es importante destacar la mirada de Virginia Erhart acerca de los folletines²⁵ de Corín Tellado. Según la autora, estas novelas son el típico producto de la cultura de masa y, en tanto reproducen y estandarizan la versión burguesa de la realidad, operan como “narraciones que apuntan a la conservación de un orden social y moral en el que la mujer debe permanecer sometida a sus tutores masculinos. [Por otro lado], el efecto de estos relatos lleva a consolidar la alienación del público que lo frecuenta, al presentarle imaginativamente situaciones apetecidas pero que resultan remotas e inalcanzables en la realidad de sus vidas”.²⁶

De más está aclarar que Corín Tellado fue la única autora de libros que aceptó la censura de la Junta Militar de Chile. En un sentido similar, en el reportaje que Aída Bortnik le realiza a Abel Santa Cruz se desprende que las telenovelas también promueven el *status quo* y proveen de ensoñaciones al lector frustrado.

Como parte de las preocupaciones sobre los géneros menores, Mario Benedetti trabaja la noción de gusto popular en “El escritor latinoamericano y la revolución posible”. Allí apunta que los gustos populares responden a una colonización llevada a cabo por los mecanismos de penetración imperialista. En consecuencia, el rol del escritor revolucionario se define por contribuir a que los sectores populares puedan descubrir su auténtico gusto a través de manifestaciones culturales de carácter experimental, para ello toma como ejemplos paradigmáticos el cine documental y el afiche político cubano. En términos explícitos Mario Benedetti plantea: “El hombre nuevo reclama (o va a reclamar muy pronto) un *arte nuevo*”.²⁷

(Re)construcción de una genealogía histórico-cultural

²⁵ Para una lectura ampliada del fenómeno del folletín cfr. Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.

²⁶ *Crisis* n° 9, pág. 80.

²⁷ *Crisis* n° 3, pág. 35.

A partir de la revalorización de determinadas figuras del campo político y cultural, como también de acontecimientos históricos, la revista construye y legitima un linaje diferente al propuesto por la historiografía hegemónica liberal y a su correspondiente campo cultural. Mediante este procedimiento revisionista se restituyen acontecimientos y figuras que habían sido intencionalmente elididas al momento de construir una tradición y una historia de carácter nacional. Siguiendo el planteo de Aníbal Ford,²⁸ esta operación se encausa en el marco del concepto de multitemporalidad de la cultura latinoamericana y se diferencia del revisionismo tradicional en varios aspectos, entre otros: por su revalorización de la cultura urbana, por su rescate de la historia social y económica, por su mirada no esencialista del mundo rural.²⁹

La nueva genealogía se consolida en elementos y figuras vinculadas de diferente manera a lo que podríamos denominar pensamiento nacional y popular, aunque también aparecen figuras que pertenecen a otra línea ideológica respondiendo al carácter plural que primó en *Crisis* mencionado con anterioridad.

La construcción de un nuevo campo histórico-cultural obedece a necesidades políticas que podemos considerar inmediatas si tenemos en cuenta que el staff de la revista compartía la idea de que todas las esferas atravesaban un período de crisis. La revisión se delinea en las secciones “Resurrecciones”, “Carnet”, “Documentos” y, también, en artículos críticos y homenajes. Este proyecto se continúa en los **Cuadernos de Crisis**, entre los cuales se destacaron figuras como Arturo Jauretche, Raúl Scalabrini Ortiz, Ernesto “Che” Guevara: El hombre nuevo, Enrique Santos Discépolo, Pablo Neruda, Eva Perón, John William Cooke, Juan Carlos Onetti, etc.; sin embargo, la colección más significativa fue la que dirigió Aníbal Ford dedicada a los caudillos con títulos como *Felipe Varela, un caudillo latinoamericano*, *El General Juan Facundo Quiroga, Rosas, Ibarra: un caudillo norteco*, *General Ángel Vicente Peñaloza*, *El Chacho o Artigas: El General de los independientes*. Generalmente, a cargo de estas notas están Fermín Chávez —recupera, en especial, personajes del siglo XIX—, Norberto Galasso —trabaja con el siglo XX— y Jorge B. Rivera —quien plantea una mirada cultural focalizándose en las producciones populares y los medios de comunicación—. De

²⁸ Aníbal Ford, *Treinta años después. 1973: las clases de Introducción a la Literatura y otros textos de la época. Política, comunicación y cultura*, UNLP, 2005.

²⁹ Cfr. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1990.

este proceso revisionista también participan Vicente Zito Lema, Eduardo Romano y Rogelio García Lupo.

Para ilustrar la forma en que la revista emprendía esta tarea citamos la presentación del dossier “¿Se enseña en la Argentina la historia real del país?” que recopila una serie de encuestas realizadas por Inés Prat a los historiadores Osvaldo Bayer, Fermín Chávez, Julio Irazusta, Arturo Jauretche, Félix Luna, Rodolfo Puiggrós y José Luis Romero, entre otros.

La enseñanza de la historia plantea problemas que trascienden el campo historiográfico. Con ella se asumen una explicación de las transformaciones que se producen en la sociedad, un proyecto nacional, una identidad, un pasado y también una exploración, comprometida o no, de las contradicciones de nuestra realidad concreta. Esto explica, sobre todo en los países del Tercer Mundo, donde hasta la conciencia histórica es objeto de presión, la necesidad de una discusión y una revisión permanentes. Discusión y revisión que no son un agregado ilícito, sino parte fundamental de la misma historia.³⁰

En continuidad con esta misma línea de interpretación de la historia nacional y proponiendo un nuevo canon historiográfico, John William Cooke en una carta dirigida al diario *La época* y que se reproduce en la revista afirma:

Lo que hasta ahora se ha enseñado como “historia” es una maliciosa tergiversación de hechos reales, escrita por el grupo triunfante después de Caseros —esa fecha infausta de nuestra cronología histórica— y responde a determinados y espurios intereses económicos, políticos y conceptuales.³¹

Dentro del proceso de revisión histórica que emprende la revista se destaca, en primer lugar, Juan Manuel de Rosas como figura histórica privilegiada del siglo XIX, por constituirse en el “forjador de la unidad nacional y defensor insobornable de la

³⁰ *Crisis* nº 8, pág. 3.

³¹ *Crisis* nº 23, pág. 23.

independencia argentina”.³² En segundo término, resulta significativo el lugar preponderante que le otorga al grupo FORJA³³ (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina) por su postura antiimperialista, antioligárquica y por considerarlo un nexo entre los dos grandes movimientos de masas de la Argentina del siglo XX: el yrigoyenismo y el peronismo. Entre sus ideólogos se destaca la figura de Arturo Jauretche como constructor del nacionalismo popular en la Argentina, aunque no dejan de reconocer la labor política y cultural de Homero Manzi, contacto entre FORJA y el peronismo, al que apoyó a partir de 1948. Tangencialmente no dejan tampoco de aludir al desempeño intelectual de Manuel Ortiz Pereyra y a Raúl Scalabrini Ortiz- quien si bien no adhirió a la agrupación produjo documentos que fueron utilizados en provecho de ésta-.

Siguiendo con esta línea de pensadores nacionales, también revalorizan a Juan José Hernández Arregui (quien para esos años dirigía la revista *Peronismo y Liberación*); a él le atribuyen el valor de contribuir a “la nacionalización mental de las capas medias intelectuales y a la clarificación ideológica de la clase trabajadora sobre la base de las grandes banderas del justicialismo”.³⁴

La ideología de corte nacional y popular que circula en la revista se refuerza a través de un acercamiento extemporáneo al peronismo, en tanto la mayor parte de la documentación publicada pertenece al primer período del gobierno de Juan Domingo Perón y a su exilio español. La línea de representantes de esta tendencia política está determinada por tres figuras principales: Perón, Evita y John William Cooke. Si bien la publicación de *Crisis* se enmarca en el tercer gobierno peronista, es notoria la ausencia total de menciones a los mandatos de Cámpora e Isabel Martínez de Perón, o mejor dicho, su referencia sólo se circunscribe a la crisis económica y política del momento. Sin embargo, para la revista es

³² Fragmento extraído de la presentación del artículo Documentos/ “Una carta de Rosas: cuando me paguen los señores Anchorena”, en *Crisis* Nº 2, pág. 48. En el Nº 30 de la revista aparece un artículo firmado por Vicente Zito Lema, “Juan Manuel de Rosas, el destierro de un caudillo”, pág. 28 y ss. Se reproducen la sentencia definitiva y ley de enjuiciamiento a Rosas promulgadas después de la batalla de Caseros. En respuesta a estos documentos, también se publica la ley que declara el reconocimiento de los argentinos hacia quien fuera el gobernador de la provincia de Buenos Aires, aprobada durante el segundo gobierno de Juan Domingo Perón el 30 de octubre de 1973.

³³ Algunos artículos que se pueden consultar sobre este tema son los siguientes: Documentos/ “FORJA y el problema universitario”, *Crisis* nº 11, pág. 50 y ss. “A un año de la muerte de don Arturo Jauretche”, *Crisis* nº 26, pág. 28 y ss. “Manzi en el sótano de FORJA”, *Crisis* nº 7, pág. 14 y ss. “Arturo Jauretche, civilización o barbarie”, en *Crisis* nº 5, pág. 3 y ss. “Raúl Scalabrini Ortiz por Raúl Scalabrini Ortiz”, *Crisis* nº 6, pág. 3.

³⁴ Eduardo Romano, “Hernández Arregui, pensador nacional”, *Crisis* nº 19, pág. 25.

importante la función del peronismo en tanto precursor en la defensa de una cultura nacional y popular, en la importancia otorgada a los medios de comunicación y a la industria cultural de nuestro país y, principalmente, por considerarlo el único movimiento capaz de conducir al pueblo hacia la liberación. Como ejemplo reproducimos el copete que presenta el reportaje que Fernando Solanas y Octavio Getino realizaron en 1971 a Perón para el grupo Cine Liberación:

Las notas sobre actualización política y doctrinaria son las indicaciones básicas que el general Perón transmite a las bases y a los diversos encuadramientos del movimiento, a los efectos de profundizar la actual etapa de la revolución justicialista: hacia la toma del poder. Estos mensajes han sido realizados con la finalidad de ayudar a la formación política de cuadros y militantes, para esa toma de poder.³⁵

La reproducción de fragmentos del guión de esta película, así como el compromiso asumido por *Crisis* mediante los paratextos es indicador del camino que diseñará a lo largo de la primera etapa de publicación.

En todos los casos referidos, los artículos críticos suelen aparecer acompañados por documentos, fotografías, facsímiles, extractos de las obras e inéditos. Esta operación se corresponde con el proyecto revisionista que encara la revista.

El pueblo como artista y un intelectual para el pueblo

Respondiendo al sentido amplio de cultura mencionado con anterioridad, se publican en *Crisis* todo tipo de expresiones culturales. Como consecuencia de ello, se incorporan manifestaciones artísticas que habitualmente no son consideradas de ese modo y que, en el marco de la revista, adquieren valor más allá de su calidad estética. En este sentido, se reproducen escritos de presos políticos, dibujos infantiles, pinturas murales, graffitis, etc. con la intención de promocionar todos aquellos elementos que conforman una “estética de la liberación” que incluye a artistas que no son tradicionales, que han tenido la necesidad de

³⁵ *Crisis* n° 1, pág. 44.

expresarse en un lenguaje poco habitual y que se encuentran fuera del circuito comercial. La construcción de esta estética se vincula con la incorporación de géneros marginales y la constante mezcla de lo que se consideraba alta y baja cultura a la que ya referimos. Como presentación al dossier “Hecho en prisión” preparado por Vicente Zito Lema y María Bedoyán, explican:

Estas voces, sumadas todas en una sola voz, sin estrellatos ni afanes individuales de consagración, son también, literatura. Porque iluminan la realidad con eficacia y a veces con fuerza desgarradora. Porque nos ayudan a comprender un poco mejor qué somos, qué podemos ser, para qué peleamos.³⁶

Si la revista manifiesta que las expresiones del pueblo pueden también ser arte, existe también otra problemática que se vincula a ella y que intenta definir el modo en que el artista (ahora consagrado) pueda llegar al pueblo. Una gran cantidad de intelectuales pretenden dar una respuesta al respecto. Ya en 1930 Maiacovsky planteaba la cuestión a través de dos problemáticas que *Crisis* reproduce³⁷. La primera tiene que ver con que los escritores escriben de manera tal que las masas no llegan a comprenderlos ni tampoco advierten la utilidad de la obra. En segundo término, escritor y masa manejan dos esferas lingüísticas diferentes: la de la calle y la literaria. La solución que el autor propone a estos conflictos es que el productor se introduzca directamente en la comunidad obrera para convertirse en verdadera expresión del pueblo. No obstante, a partir de la polémica planteada por el escritor ruso podemos comprobar que algunos escritores latinoamericanos no han podido sortear estas dificultades. Como ejemplo citamos la respuesta que Cortázar diera en una entrevista a *Crisis*:

Yo personalmente tengo muchas dificultades para dialogar con un plomero. Él me lleva a mí siempre una ventaja, porque él es siempre mucho más natural, mucho más suelto. Él me dice lo que le da la gana, y yo estoy todo el tiempo

³⁶ *Crisis* nº 3, pág. 3.

³⁷ Vladimir Maiacovsky, “Resurrecciones”/ “Que los clásicos no obstruyan el camino con sus grandes traseros de bronce”, en *Crisis* nº 3, pág., 43.

teniendo que revisar mi lenguaje porque tengo miedo de decirle cosas que no va a comprender y que además no comprende.³⁸

Más allá de estas declaraciones de Cortázar la revista también ofrece a modo de ejemplo experiencias artísticas que pudieron lograr trascender la barrera entre el arte y el pueblo presentándolas como modelos de acción, tal es el caso del cine documental y los afiches de propaganda cubanos. Otra muestra contundente es el “teatro del oprimido” basado en las teorías de Paulo Freire y que Augusto Boal ensayó en Perú.

El “teatro del oprimido” propone la acción misma: el espectador no delega poderes al personaje para que piense ni para que actúe en su lugar; por el contrario, él mismo asume un papel protagónico, cambia la acción dramática, ensaya soluciones, se entrena para la acción real.³⁹

Ambos ejemplos se proponen una descolonización de los gustos populares, una liberación y una mayor concientización a partir de la participación del sujeto. Mario Benedetti lo explica en el artículo citado: “Sabemos que revolución es participación; quizás nos falte tomar conciencia de que el arte revolucionario *también* es participación y no aislamiento”.⁴⁰

Las entrevistas a los escritores reconocidos abundan en preguntas acerca del papel del intelectual en tiempos de crisis, la mayoría de las respuestas apuntan a señalar a Pablo Neruda como modelo del intelectual comprometido para América Latina tanto por su labor poética como por su participación política. El mismo Neruda en una entrevista realizada por la revista en agosto de 1973 explica:

La necesidad explosiva de escribir sobre ciertos temas de actualidad, sobre ciertos acontecimientos que, a la vez, son acontecimientos públicos, y que tienen tal circunstancia, decisión y profundidad dentro de uno, que lo llaman con

³⁸ Julio Cortázar, “Mi ametralladora es la literatura”, en *Crisis* nº 2, pág. 12.

³⁹ *Crisis* nº 14, pág. 26.

⁴⁰ *Crisis* nº 3, pág. 32.

urgencia a actuar en un determinado lugar poniendo todos los medios a su disposición.⁴¹

El compromiso que estos intelectuales asumen se encuentra determinado por una coyuntura histórica específica, como pueden ser una revolución, un golpe de Estado, mecanismos de censura, etc. Una vez más, Neruda ilustra esta situación:

El momento de Chile es desgarrador y pasa a las puertas de mi casa, invade el recinto de mi trabajo y no me queda más remedio que participar en esta gran lucha. Mucha gente pensará ¡hasta cuándo!, por qué sigo hablando de política, ahora que debería estarme tranquilo.⁴²

En líneas similares podemos mencionar a otros artistas comprometidos recuperados por la revista: Chico Buarque, Haroldo Conti, Mario Benedetti y Víctor Jara.

Julio Cortázar ocupa un lugar polémico ya que si bien a partir de sus declaraciones se considera a sí mismo un artista comprometido (“cada uno tiene sus ametralladoras específicas. La mía, por el momento es la literatura”), sus detractores no legitiman dicha posición porque, aunque valoran la entrega de las regalías de derecho de autor para las luchas populares, consideran que tendría mayor importancia el hecho de arriesgar la propia vida.

Como contrafiguras del intelectual comprometido que permiten dar cuenta de la permeabilidad de la revista podemos citar a Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Alberto Girri y Juan Carlos Onetti.⁴³ Probablemente, su participación en el proyecto de la revista responde al vínculo amistoso con alguno de sus integrantes.

⁴¹ “Pablo Neruda: pueblerino de América”, *Crisis* nº 4, pág. 37.

⁴² *Op. cit.*, pág. 44.

⁴³ Esta postura puede verse tanto en las entrevistas al autor como en “Las ideas estéticas de Periquito el Aguador”, *Crisis* nº 5, pág. 28-29. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que, por otro lado, Juan Carlos Onetti también participó activamente del proyecto del semanario *Marcha* en el que colaboraron miembros de la izquierda uruguaya, entre los que se encontraba Eduardo Galeano.

Warning! El dominio encubierto

Las denuncias sobre los modos de penetración imperial norteamericana constituyen una constante dentro de *Crisis* y tienen como objetivo tanto advertir al lector latinoamericano sobre la situación de neocolonialismo cultural y político que acentúa la dependencia económica a la que estaba siendo sometido como mostrarle los modos de liberarse de ella.

Mario Benedetti define la política norteamericana para América Latina de este modo:

La nueva política norteamericana, en cierto sentido anticipada por Kissinger, esa nueva política autocráticamente esbozada a partir de los fracasos militares en Vietnam y otras zonas estratégicas, consistirá al parecer en un nuevo tipo de conquista y colonización, y tendrá más que ver con la cultura y la economía que con los obuses o el napalm.⁴⁴

Para poder dar cuenta de estas políticas de penetración imperial nos centraremos en los aspectos que apuntamos como más significativos, esto es: los medios de comunicación y la publicidad, las políticas monetarias del FMI que favorecieron la instalación de empresas multinacionales en América Latina y la imposición de dictaduras particularmente a partir de las misiones de la CIA y los acuerdos bilaterales entre las Fuerzas Armadas.

La importancia otorgada al rol de los medios de comunicación y cultura en un continente donde se vislumbran experiencias de liberación, sean éstas exitosas, trucas o latentes, está inscrita en las discusiones de la época y, en consecuencia, permeabiliza el proyecto de la revista mediante análisis de especialistas en medios de comunicación masiva (muchos de estos trabajos pertenecen a Heriberto Muraro), así como también, mediante opiniones emitidas por los artistas e intelectuales.

El objetivo de *Crisis* al presentar el papel de los medios de comunicación en el Tercer Mundo consiste en:

⁴⁴ Op. cit., *Crisis* nº 3, pág. 35.

Replantearse los márgenes de acción de la prensa en el marco general de las luchas por la liberación, luchas que incluyen, obviamente, la participación popular en los medios, la reestructuración de las formas de comunicación y de información, y la polémica dentro de los procesos populares.⁴⁵

Para lograrlo ofrece una gran cantidad de artículos donde estudia las distintas formas en que los medios de comunicación dependen de los capitales extranjeros y, de este modo, desarrollan una política de dependencia económica y cultural principalmente para América Latina.⁴⁶

En el negocio de la publicidad sucede algo semejante. La principal fuente de financiación de la televisión argentina es la publicidad comercial, por lo tanto, la televisión tiene como objetivo la búsqueda de una audiencia para ofrecer a sus anunciantes⁴⁷. Entonces, a causa de la aceptación de estas reglas de juego, se produce una estandarización de los mensajes de la TV con la consecuente “nivelación hacia abajo” de éstos. Así, los gustos populares son explotados con el propósito de lograr la penetración cultural ya mencionada. Estas reglas de juego, en una economía de carácter neocolonial, afectan tanto a las pequeñas industrias por encontrarse en desventaja con las empresas de capitales extranjeros como a las masas por generarles necesidades que afectan al régimen de los precios.

Por otro lado, como resolución a estas problemáticas *Crisis* también ofrece experiencias de expropiación y sectorización o estatización de los medios como modos de lograr autonomía cultural y una vía de acceso a la participación política de las masas. El proyecto propuesto por la revista se vincula con una experiencia que debe alcanzar un carácter nacional y popular que pretende evitar la introducción de ideologías extranjeras, ya que carecen de significado para un proceso de liberación nacional.

⁴⁵ “Noticias, una experiencia de periodismo popular”, *Crisis* nº 18, pág. 69.

⁴⁶ Cfr. Heriberto Muraro, “¿Quiénes son los dueños de los medios de comunicación en América Latina?”, *Crisis* nº 1, pág. 48 y ss., Heriberto Muraro, “Los dueños de la televisión argentina”, en *Crisis* nº 2, pág. 52 y ss. “Poder y prensa en el Perú”, en *Crisis* nº 21, pág. 22 y ss. “Los documentos básicos de la Conferencia de Políticas de la Comunicación: ¿Son intocables los dueños de la opinión pública?”, *Crisis* nº 40, pág. 3 y ss.

⁴⁷ Cfr. Heriberto Muraro, “El negocio de la publicidad en la televisión argentina”, *Crisis* nº 3, pág. 64 y ss.

Otro modo de encarar la cuestión de los medios de comunicación se vincula con los diversos mecanismos de censura aplicados en América Latina que se dieron tanto en gobiernos dictatoriales (como sucede en los casos de Uruguay, Brasil y Chile), como en gobiernos democráticos, cuyo ejemplo más destacado es el gobierno de Isabel Perón.⁴⁸

Existen, generalmente, dos formas de referirse a la censura. Por un lado, en las secciones “Carnet” y en “Itinerarios/Libros” se reproducen extractos de diarios, documentos y comentarios sobre el tema,⁴⁹ y por el otro, se publican informes especiales que analizan la situación de cada país.

Tomando como ejemplo el caso de Brasil, varios artículos denuncian y acentúan las formas en que el gobierno militar prohíbe la libre circulación de ideas que, de algún modo, perjudiquen la continuidad de la política implementada. Esto se aplica tanto al discurso de los medios de comunicación como a las expresiones culturales.⁵⁰

Las siguientes opiniones de Aloísio Leitaó Gama sobre Brasil pueden hacerse extensivas hacia otros países de América Latina (hayan o no implantado una dictadura).

Las libertades andan en crisis, en la República del Silencio. Una crisis hiriente y palpable. [...] En la República del Silencio destrozan películas, deshacen libros, prohíben canciones, noticias, castran los dibujos de Leonardo Da Vinci, tildan a Picasso de “autor pornográfico, corrupto, mediocre”. A veces, más enfáticos, arrancan un par de uñas o aplican métodos algo sofisticados, para enseñar a los pensadores, arrinconándolos contra los muros, que pensar duele. Que a veces mata. Y todo se hace en nombre de la moral, de las buenas costumbres, de la seguridad nacional, la defensa de las instituciones. Las inmoralidades más

⁴⁸ Durante este período la revista denunció especialmente la censura que se aplicó a partir de la incorporación del Sr. Miguel Tato en el Ente de Calificación Cinematográfica. Los mecanismos fueron explicados en una serie de opiniones de directores (Lautaro Murúa, Leonardo Favio y Leopoldo Torre Nilsson). “Euforia y crisis del cine argentino”, en *Crisis* Nº 25, pág. 51 y ss. En el número siguiente puede leerse la continuación de esta nota en: “La censura cuesta mucho y las entradas poco”, en *Crisis* nº 26, pág. 61.

⁴⁹ La nota más destacada para ejemplificar este tema es la enumeración de algunos de los libros prohibidos o retenidos en la Aduana durante 1975, como por ejemplo: *De dónde venimos* de Peter Mayle (calificado de inmoral), *Cuba, Nuestra América, Los Estados Unidos* de José Martí, *Radiografía del “Che”* de E. Salgado y Colección Setenta (Ensayos de Marxistas Clásicos: Gramsci, Mao Tse Tung, Rosa Luxemburgo, etc.).

⁵⁰ Sobre esta temática sobresalen los siguientes artículos: “Chico Buarque contra el dragón de la censura” (entrevista por Eric Nepomuceno), en *Crisis* nº 5, pág. 30 y ss. así como “Informe sobre la censura en Brasil: La República del Silencio”, en *Crisis* nº 8, pág. 71.

grandes son cometidas en nombre de la moral y las buenas costumbres. De muchas cosas está hecho un país. De libertad, por ejemplo. O, en este momento específico, de silencio.⁵¹

Otro organismo del que se ocupa en varias oportunidades la revista es la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP), que nació para resguardar la prensa libre del continente sin distinciones de nacionalidad para, posteriormente, convertirse en “un órgano rector y conservador de bienes e intereses de los denominados por George Seldes *amos de la prensa*”⁵². Se observan, entonces, las intervenciones “condicionadas” y hasta vergonzosas de este organismo que defiende una libertad de prensa que, dentro de los países con una economía capitalista o neocolonial, suele transformarse en el principio de libertad de empresa. La SIP posee tal poderosa influencia política al punto que en Argentina, durante el gobierno de Arturo Frondizi, se produjo una ruptura de las relaciones diplomáticas con Fidel Castro a causa de su intervención.

La extranjerización de la economía mediante la instalación de empresas multinacionales que preocupa a la revista y que se manifiesta a través de la inclusión constante de artículos —dentro de un marco de teorías dependentistas— a analizar la política económica norteamericana en los países del Tercer Mundo,⁵³ se vio favorecida por el negocio de la publicidad en los medios masivos de comunicación, así como también por las políticas monetarias recesivas auspiciadas por el FMI.

El último gran modo de penetración imperial que denuncia *Crisis* consiste en promover la implantación de los gobiernos dictatoriales mediante subvención económica y preparación militar e ideológica. Si bien mencionan las misiones que llevaron a cabo los representantes diplomáticos y los agentes de la CIA en gran cantidad de países de América Latina, los temas centrales se vinculan con los golpes militares de Brasil, Chile y Uruguay.⁵⁴

⁵¹ *Crisis* n° 8, pág. 72.

⁵² Gregorio Selser, “Breve historia de la SIP”, *Crisis* n° 19, pág. 65.

⁵³ Pueden leerse por ejemplo, Richard J. Barnet y Ronald E. Müller, “El control de la ideología. Las corporaciones multinacionales venden automóviles, gaseosas y modos de vida en el Tercer Mundo”, en *Crisis* n° 24, pág. 3 y ss. Oscar Silva, “La filosofía del café con leche”, en *Crisis* n° 29, pág. 3 y ss., y del mismo autor, “Monopolios y cartels en la industria eléctrica. Los gigantes de la lamparita”, en *Crisis* n° 34, pág. 3 y ss. Julio Notta, “Breve radiografía de la economía argentina: la estructura dependiente, raíz de todos los males”, en *Crisis* n° 37, pág. 38 y ss.

⁵⁴ Cabe destacar los siguientes artículos: Hélio Silva, “Brasil, 1964. Historia secreta de la conspiración”, en *Crisis* n° 2, pág. 43 y ss. (Cfr. especialmente el apartado “La mano de Estados

La denuncia de estos acontecimientos surge en respuesta a la política de seguridad y desarrollo nacional que Estados Unidos extendió a nivel continental. La publicidad de los solapados modos de intervención imperialista opera en función de lograr la concientización del pueblo latinoamericano y, en este sentido, proveer herramientas para una futura liberación.

La identidad de un grupo cultural

El grupo de intelectuales que emprende una publicación de las características de *Crisis* tiene como propósito intervenir en los debates ideológicos y culturales posicionándose mediante una construcción identitaria colectiva que utiliza un modo de relación basado en semejanzas y diferencias respecto de otros sujetos sociales.

La identidad colectiva se trama a través de los discursos críticos y se define mediante una postura antiimperialista, anticapitalista y latinoamericana en el ámbito continental. Dentro de un contexto inmediato, adquiere rasgos nacionalistas y populistas.

Los informes especiales que defienden procesos de liberación nacional y popular como la Revolución Cubana (1959), la Revolución Peruana (1968), la Revolución Chilena (1970), la Revolución Boliviana (1952) son algunos sucesos mediante los cuales la construcción identitaria colectiva se consolida.

Por medio de un procedimiento marcado por la diferencia también funciona la denuncia y condena que el cuerpo de intelectuales que conforman el staff de *Crisis* emprenden contra todo tipo de regímenes autoritarios o totalitaristas (léase nazismo, franquismo, imperialismo) en Europa o América Latina.

De cada una de las revoluciones se reconocen aspectos fundamentales,⁵⁵ entre ellas: la generalización de la enseñanza, la oficialización de las lenguas originarias de América, la

Unidos”). Gregorio Selser, “Esperanza, crimen y caída. Informe sobre Chile. Cronología”, *Crisis* nº 6, pag. 64 y ss. “Chile. Venid a ver la sangre por las calles”, *Crisis* nº 7, pág. 68 y ss. Finalmente, Hugo Scarone, “Las máquinas de la muerte”, *Crisis* nº 25, pág. 12 y ss. (en torno a la carrera armamentista norteamericana).

⁵⁵ Leopoldo Marechal, “La isla de Fidel”, *Crisis* nº 10, pag. 74 y ss. “La misión Gelbard. Diálogo de los periodistas argentinos con Fidel Castro”, *Crisis* nº 14 y 15, Rubén Ramos, Beatriz Vizzio y Neyva Moreira (recop.), “Informe sobre Perú. Dos mil días de revolución”, *Crisis* nº 13, pág. 3-21, Moncloa

socialización de los medios de producción, la estatización o socialización de los medios masivos de comunicación y el desarrollo de una sociedad en igualdad de condiciones. Es decir, una revolución de carácter nacional y popular en búsqueda de una vía opcional al capitalismo para la concreción de una América Latina verdaderamente independiente.

Entre las revoluciones, Cuba surge como ejemplo para otras que se darían en el resto del continente, cada una de acuerdo con sus propias condiciones de posibilidad.

Otra estrategia para la construcción identitaria reside en la defensa de las comunidades nativas latinoamericanas⁵⁶, grupos minoritarios que poseen dos atributos esenciales. En primer término, definen una zona de resistencia cultural en tanto depositarios de un lenguaje, de expresiones culturales y cosmovisiones que resistieron a los procesos de aculturación y que conforman el espacio de lo “propio”. Para ello se reproducen sus mitos, leyendas, canciones y una serie de entrevistas a sus jefes comunales. La inclusión de todas estas expresiones tiene como objetivo dar voz a los silenciados de la Historia, a aquellos últimos testigos de civilizaciones que soportan las políticas discriminatorias y que piden algún tipo de colaboración.⁵⁷ En segundo lugar, los descendientes de aquellas comunidades que perduraron a pesar del proceso de destrucción y disgregación inaugurado primero por la conquista y evangelización y, más recientemente, por la expansión del sistema capitalista, conservan, en general, el espíritu de organización comunal o colectiva, espíritu sumamente necesario para una auténtica militancia política entendida como fenómeno social y que se contrapone al individualismo burgués.

Esta identidad latinoamericana se extiende, en algunos momentos precisos, hacia una definición de sí misma como el Tercer Mundo y, así, establece una relación de semejanza con los países de Asia y África aún cuando la estructura social y los modos de dependencia difieren entre sí.

Francisco, “Poder y prensa en el Perú”, *Crisis* nº 21, pág. 52-56, Hugo Roberto, “La revolución del ‘52”, *Crisis* nº 22, pág. 13 y 14.

⁵⁶ Federico Pichl, “Ellos ya decían que el blanco los iba a joder tarde que temprano”, en *Crisis* nº 27, pág. 48-50. Diana Bellessi, “Guatemala: la memoria viva”, en *Crisis* Nº 35, pág. 27-30. Alberto Giudici, “Saturnino Huilka habla para *Crisis*. Desde la Revolución Peruana”, en *Crisis* Nº 32, pág. 19-24. Augusto Roa Bastos, Mark Münzel, Pierre Clastres, León Cadogán, Miguel Chasse-Sardi, “Las culturas condenadas”, *Crisis* nº 4, pág. 4-31.

⁵⁷ En general los grupos argentinos (tobas y araucanos) mencionan al gobierno de Perón como el único que alguna vez les otorgó apoyo en la redistribución de tierras.

Finalmente, esta compleja construcción se diferencia de la cultura norteamericana, responsable de todos los modos de penetración cultural, económica y política mencionados anteriormente.

Últimas visiones

A partir de la lectura de la primera época de *Crisis* señalamos algunos aspectos que consideramos fundamentales para comprender este amplio proyecto periodístico de carácter empresarial y cultural.

Es preciso reconocer la importancia otorgada al concepto de *cultura* —considerado en términos antropológicos— que contribuyó a configurar un corpus de manifestaciones artísticas heterogéneas, inexistente hasta el momento para una revista dedicada a la difusión de “ideas, letras, artes”. Esta operación se enmarca en un proyecto mayor e incluye otros movimientos: el revisionismo histórico y la adscripción a la figura del intelectual comprometido; su propósito inmediato consiste en impulsar una política y cultura alternativa frente a la hegemónica.

Crisis tiene como objetivo principal contribuir al proceso de descolonización y liberación de la Patria Chica y de la Patria Grande (según la terminología utilizada por la revista). Para ello pone de manifiesto los mecanismos imperiales de penetración ideológica, económica y cultural que acentúan la situación de dependencia colonial a la vez que ofrece las herramientas para la liberación basándose en las teorías latinoamericanas del dependentismo y liberacionismo.

En última instancia, en el marco de la misma estrategia política y cultural, apela a la construcción de una identidad nacional, popular, latinoamericana (y por qué no revolucionaria) desde un enfoque renovador e integracionista.