

Claudia Gilman,  
*Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*,  
Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, 430 páginas

Estamos ante un mojón. Un libro que establece nuevos términos para la discusión, y no pasa desapercibido en la saga de estudios sobre la articulación entre cultura y política en los años '60 que se inauguró en 1991 con los trabajos de Silvia Sigal (*Intelectuales y poder en la década del sesenta*) y Oscar Terán (*Nuestros años sesentas*), y continuó con la publicación de tesis y resultados de investigación sobre otras dimensiones de ese cruce (Oteiza y otros, 1997; Pucciarelli y otros, 1999; Longoni y Mestman, 2000; Giunta, 2001, etc.).<sup>1</sup>

Una primera diferencia con aquellos dos libros fundantes, en los que el umbral de la década (terminase ésta con el golpe de Onganía en 1966 o con el Cordobazo en 1969) parecía difícilmente traspasable, es que el trabajo de Claudia Gilman entra de lleno al meollo: la fase más dura de la politización de los intelectuales, que se tradujo muchas veces en los radicales términos de abandono del arte y la literatura.

Una segunda diferencia: su investigación amplía la perspectiva más allá del campo cultural argentino. No se trata, tampoco, de una suma de estudios “nacionales” en una perspectiva comparativa, sino del abordaje de un campo común de debates e intercambios entre los escritores de América Latina.

Su investigación se sustenta en un trabajo de campo extraordinariamente vasto y exhaustivo, basado especialmente en el relevamiento de colecciones de revistas político-culturales, entendidas como aquellos dispositivos privilegiados e inmediatos para las polémicas, las solidaridades o las condenas, entre los sujetos que intervenían en este imaginario mapa común que los reunía y definía.

Recorreré algunos núcleos del libro, buscando también dejar planteados las coincidencias y los debates que el libro establece con otras investigaciones sobre el período.

### **Los sesenta/ setenta como época**

---

<sup>1</sup> Algunos de esos trabajos tuvieron un marco de discusión común, hace algunos años, en el grupo “Arte, cultura y política en los años '60”, bajo la dirección de Enrique Oteiza, integrado por, además de Claudia Gilman, Jorge Cernadas, Ana Filipa, Andrea Giunta, Mariano Mestman, Diana Fernández Irusta y yo, en el IIGG, FSC-UBA.

Claudia Gilman elige denominar *época* al bloque temporal que en América Latina se inaugura con el triunfo de la revolución cubana y se cierra con el comienzo de las dictaduras que se sucedieron a partir del golpe en Chile el 11 de septiembre de 1973, señalando que este lapso tiene “un espesor histórico propio y límites más o menos precisos” que lo definen “como una entidad temporal y conceptual por derecho propio” (36)<sup>2</sup>. La división en décadas, en cambio, es un parámetro que no alcanza a dar cuenta de la “continuidad interna del bloque de los sesenta/setenta” (37).

Se trata de una época en la que la autora encuentra una misma *estructura de sentimientos* (Williams, 1980) –entendida como *campo de lo que es públicamente decible* en ese lapso de tiempo: la percepción a escala planetaria de la inminencia (deseada) de transformaciones radicales en la política, las instituciones, el arte y la subjetividad, y la convicción de escritores -y artistas- de estar llamados a jugar un papel en ese proceso que tenía su locomotora en los países que pasaron a autodenominarse del *Tercer Mundo*.

La valorización de la política –su creciente consideración como *región dadora de sentido de las diversas prácticas*, en palabras de Terán (1991)– y la expectativa revolucionaria que despertó en América Latina la Revolución Cubana constituyeron las *ideas-fuerza* en las que se asentó la voluntad de escritores del continente de vincularse entre sí para contribuir desde la literatura a las transformaciones en marcha.

Este ciclo estaría definido “por el interés repentino e intenso por los asuntos públicos”, retomando los términos de Albert Hirschman (1986). Una época en la que todos hablan “el lenguaje de las izquierdas”. La inevitabilidad de la revolución en todo el mundo y en todos los órdenes aparece también en las previsiones de los intelectuales conservadores o los políticos del sistema. “La violencia adquirió un estatuto central en la vida política de la militancia y la intelectualidad de izquierda” (50).

### **Intelectuales y política**

La convicción de los productores acerca de su deber de cumplir un rol como agentes del cambio es lo que Gilman señala como la nota dominante del campo literario latinoamericano durante esta época, que condujo a la *conversión del escritor en intelectual*. Del escritor, y podríamos agregar del artista, del “trabajador de la cultura”, para usar una denominación cara a esos años. La puesta a punto de una agenda cultural de

---

<sup>2</sup> Todas las citas que no indiquen otra fuente, corresponden al libro de Claudia Gilman aquí reseñado.

modernización estética se entendía en el marco de un programa estético-ideológico tendiente a “producir una literatura nueva en un mundo nuevo”.

Los intelectuales tenían la certidumbre de que su discurso era significativo para la sociedad. Pesaba sobre ellos el mandato que los volvía “representantes de la humanidad”, actores fundamentales en la transformación de la sociedad. En el ejercicio de voluntad de formar parte de un proceso inevitable de transformación revolucionaria, ocupaban un lugar (imaginario, si se quiere) novedoso por su importancia. Se sentían llamados a poner en discurso las ideas-fuerza de la fracción opositora al sistema (a través de la “lucha ideológica”, contribuyendo al despertar de la conciencia).

La autora rastrea cómo fue el vínculo entre la política y el reconocimiento de la condición intelectual en ese período. “La pertenencia a la izquierda se convirtió en elemento crucial de legitimidad de la práctica intelectual” (58). Esta identidad está tan enfatizada en el trazado del “partido intelectual latinoamericano” que estudia Gilman, que puede llevar a pensar que no existieron intelectuales de derechas en ese período, los que, como dinosaurios, habrían sufrido una abrupta y completa extinción. Ello me fue señalado por el historiador Mariano Plotkin como a priori del libro de Gilman, que de alguna manera cae en la trampa de eludir mostrar que no existían contemporáneamente otros mundos imaginables ni otras ideas o estéticas válidas al decurso revolucionario.<sup>3</sup>

### **Fases en discusión**

Silvia Sigal (1991) distingue tres momentos o fases en la evolución del campo cultural “progresista” argentino durante los años ‘60. En la primera fase (iniciada con el derrocamiento de Perón en 1955) se produce la apertura a la modernización económica y cultural. Alrededor de 1958 se ubican la crisis de la unidad forjada en el antiperonismo y la movilización política alrededor de la candidatura a la presidencia de Arturo Frondizi, rápidamente disgregada a poco de asumir. Junto al horizonte abierto por la revolución cubana, modificaron radicalmente el clima moral de las clases medias, dando lugar a una segunda fase (a partir de 1960), en la que se resuelve la relación entre cultura y política a través de la *escisión* entre comportamientos en el campo cultural y opciones en el plano político, la separación en órbitas separadas de prácticas políticas y culturales.

---

<sup>3</sup> Conversación informal con Mariano Plotkin, 2003.

Gilman discrepa con la tesis de Sigal acerca de la escisión entre opciones políticas y comportamiento cultural en los primeros años '60, al señalar que el intento de renovación cultural era ejercido por los *escritores-intelectuales* como tarea *comprometida*. En una primera fase de los '60/'70, la figura del *intelectual comprometido* abrigó la *representación de la propia práctica específica como actividad política*, en sí misma capaz de transformar la sociedad. Bajo ese paraguas se concibió la tarea de modernización estética, asegurando la doctrina del *compromiso* la posibilidad de entretejer el *ideal crítico* del intelectual con la tarea en el propio campo de saber. El escritor -y también el artista- se sintieron convocados como inventores del futuro y la propia materia violentada de sus obras aparece como “la prueba de que algo trascendente, radicalmente distinto, estaba por suceder” (Giunta, 2001: 172). La asociación entre vanguardia y revolución es recurrente en las palabras de los propios artistas. Valga como ejemplo la declaración de Luis Felipe Noé, en 1960: “pintar es nada menos que permutar un mundo por otro”.

Retomando la periodización de la época, Sigal considera que la última fase, que se abre a fines de la década y domina durante el primer lustro de los '70, presenta rasgos específicos y claramente diferenciables de la anterior: “este tercer momento fue caracterizado por una exigencia de fusión entre autor y obra, y por la disolución de la entidad intelectual, de la distancia entre pensamiento y comportamiento. Se trata de los años que implantan, también en la Argentina, una idea dominante –‘todo es política’- que reemplaza esa autonomía que describimos como la combinación entre compromiso personal y libertad cultural” (Sigal, 1991).

En esa última fase, el reconocimiento académico como capital específico del campo intelectual es reemplazado por la (auto)consagración de su saber profesional como indispensable para la Revolución. Los intelectuales se colocan en los puestos de comando de la política. “En el umbral de los '70 una u otra opción (marxismo o peronismo) podía otorgar a los intelectuales esa extravagante autonomía, a condición de mantenerse dentro de un imaginario protegido de la política” (Sigal, 1991: 251).

Dicha autora se pregunta en qué medida la decisión de eliminar cualquier otro tipo de referencia, estableciendo el reinado exclusivo de “lo político”, acarrea una pérdida de identidad intelectual y una sumisión de la esfera cultural a la esfera política. Su respuesta es que los intelectuales que afirman que la cámara (o la pluma) es un fusil no exigen ya la obra comprometida en el sentido clásico del término ni se permiten

tampoco la combinación de un intelectual comprometido y una obra culturalmente abierta.

Ante esta tesis, Gilman sugiere que la ambigüedad inherente a la noción de *compromiso* –¿compromiso de la obra o del autor?– se enfrentó hacia fines de la década del ‘60 con una creciente demanda de eficacia práctica inmediata que terminó oponiendo *palabra y acción* en beneficio de la segunda como significado único de lo que debía considerarse *política*, con lo que la politización del intelectual trazó una curva paradójica que culminó con la devaluación de la palabra y de sí mismo frente a la eficacia del hombre de acción. “La inminencia de la revolución latinoamericana –sintetiza Gilman– fue acotando los contenidos de lo que se entendía por ‘política’. De la idea que planteaba que *todo era política*, se pasó a la de que sólo la revolución, ‘el hecho cultural por excelencia’, como lo determinó la resolución general del Congreso Cultural de La Habana, era política”. Más aún: podría agregarse que únicamente la revolución era arte.<sup>4</sup> La autora puntualiza que, a diferencia de aquella frase empleada por Sigal para caracterizar ese momento (*todo es política*), “más adecuado sería afirmar que la gramática característica de los discursos fue antes excluyente que acumulativa”: “*nada es (suficientemente) político a excepción de...*”.

### **Intelectuales antiintelectualistas**

El antiintelectualismo como rasgo de época, esto es: la descalificación que enuncian los intelectuales de su propio quehacer, obliga a que el vacío de legitimidad se salve con la búsqueda fuera del campo cultural del fundamento ofrecido por la política. Los intelectuales se plantean la ineficacia de la labor intelectual en sí misma y se rebelan contra la especialización corporativa. Pretenden dirigirse a sujetos sociales (clase obrera/ pueblo) y evalúan la validez de su mensaje en la capacidad que demuestre para influir sobre la sociedad.

De larga data en la historia de la cultura política argentina, el antiintelectualismo es entendido por Gilman como uno de los modos dominantes en que una fracción importante del campo intelectual latinoamericano procesó los requerimientos de la política, flexión que tuvo un punto de aglutinación tras la caída del Che en Bolivia. De ahí en más, la redefinición del *intelectual revolucionario* se resuelve en la disolución de la identidad específica. Este recrudecimiento deslegitimó cualquier práctica que no fuera

---

<sup>4</sup> Luis Felipe Noé tituló justamente “El arte de América Latina es la revolución” un pequeño libro editado por Andrés Bello, Santiago de Chile, 1973.

estrictamente la militancia política a secas, lo que en ese contexto implicaba –las más de las veces- el pasaje a las armas.

### **Revolución**

Ya mencioné que la idea de “revolución” aparece como el rasgo que da cohesión a los ‘60/’70, que los vuelve una entidad singular, una época diferenciada del antes y el después por la percepción generalizada de estar viviendo un cambio radical e inminente en todos los órdenes de la vida. Un proceso de incontenible ascenso de masas, con un desenlace violento ante la resistencia de las clases dominantes donde el recurso a la crítica de las armas se diluía en el ancho espectáculo de la violencia popular (Terán, 1991).

La revolución aparece la madre de todas las explicaciones y el padre de todas las leyes. Como señala Gilman: “Como matriz explicativa y afectiva la revolución trascendía en realidad los límites de la política y de la estética. La revolución, tanto para el pueblo como para el escritor que le es fiel, era el fin de todos los exilios, el retorno magmático al país natal, al hogar, a lo suyo, a la salud plena, el retorno –tanto para un pueblo como para un hombre- a la continuidad consigo mismo, al sol de la historia” (174).

“La valorización de la política y la expectativa revolucionaria” recorren toda la época con fluctuante y móvil intensidad: “el intenso interés por la política y la convicción de que una transformación radical, en todos los órdenes, era inminente (...). La percepción generalizada de una transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, de la subjetividad, del arte y la cultura” (39-40). Con la convicción de que la historia había ingresado en una etapa resolutive, la humanidad decidió confiar en su voluntad transformadora.

### **Vanguardia**

Gilman remarca que “cualquier abordaje que pretenda dar cuenta de cómo los escritores y críticos conceptualizaron el impulso estético fuertemente orientado hacia lo nuevo, característico de la época, debe consignar el horizonte de problemas, tradiciones e incluso traumas que contribuyeron a conformar artefactos verbales para nombrar en qué consistió la novedad” (312). “Vanguardia” es uno de estos artefactos verbales o conceptuales, y se torna necesario definir el fluctuante horizonte en el que se inscribe. El concepto reingresó en circulación y en discusión entre artistas, escritores, intelectuales y por supuesto militantes políticos.

La autora observa que la crítica y la historiografía tienden a emplear el término

“vanguardia” a pesar de que son muy escasos los movimientos literarios de la época definibles en esos términos (experimentación y ruptura con los rasgos distintivos de la institución arte), de acuerdo –aclaremos- a la noción ya clásica de vanguardia acuñada por Peter Bürger (1987). En cambio, no ocurre lo mismo en el campo de las artes plásticas, en donde resulta llamativa la insistencia de los grupos surgidos entonces en construir su identidad en torno a la noción de “vanguardia”, en un contexto internacional en que definir lo experimental o novedoso con esa categoría resulta fuera de época (Alonso, 2003). Ello en parte se explica, desde mi punto de vista, a partir de la reedición de la vieja analogía entre vanguardia artística y vanguardia política: un selecto grupo de choque que “hace avanzar” las condiciones para la revolución (política u artística).

Por su parte, Gilman retoma la distinción de Susan Bruck-Morss entre vanguardia y *avant-garde* para diferenciar dos concepciones antagónicas sobre el papel de los intelectuales. Mientras que para Lukacs (desde una perspectiva heredera del leninismo) debían ser la vanguardia de la revolución, para Adorno eran una *avant-garde* revolucionaria. “La noción de la vanguardia del partido implicaba que el papel del intelectual era de liderazgo e instrucción política, mientras que el modelo de la *avant-garde* definía al intelectual como un experimentador, permanentemente desafiando al dogma, de modo que su liderazgo era más ejemplar que pedagógico” (331). Esos dos modelos de vanguardista (el líder-didáctico y el experimentador-ejemplar) pueden rastrearse también en la Argentina de fines de los ’60-’70, “cuando la aparición de núcleos militantes que pretendían formar vanguardias políticas dio lugar a una voluntad de configurar una vanguardia artística que se combinara con la vanguardia política” (328).

No son pocos los escritores, artistas e intelectuales de izquierdas en cuya obra aparece la preocupación sobre cómo pensar un arte para la sociedad por venir, un arte posrevolucionario que fusione vanguardia artística y vanguardia política. Ya en 1961 Juan Carlos Portantiero se preguntaba cómo pensar la lucha por un arte nuevo en los umbrales de una nueva civilización, la sociedad transformada por una revolución que se vivía como inminencia. “Si bien reconocía que el arte de vanguardia había nacido bajo el signo de la negación contra la burguesía, añadía que la negación vanguardista también implicaba el apartamiento respecto del pueblo, pero no por eso podían negarse sus logros formales” (316).

Como muchas otras cuestiones de la época, la discusión en torno a la vanguardia

también “incluía una versión ‘buena’ y una versión ‘mala’ de las cosas” (326). Una verdadera y una falsa vanguardias. Cada uno se definía a sí mismo como la verdadera vanguardia contra una versión falsa (por despolitizada, por decadente, por extranjerizante, por formalista) que quedaba impugnada. Esta diferenciación, por otra parte, tampoco es novedosa en la historia de las vanguardias. Recuérdese sino la impugnación que los surrealistas hicieron del dadaísmo cuando se separaron de ese movimiento en París en 1923 y André Breton proclamaba “Dejen todo. Dejen a Dadá”.

Pero la disputa por definir qué es vanguardia excede a los artistas experimentales. Incluso los defensores del realismo en los ‘60, en lugar de reeditar la oposición de los años ‘30 entre realismo y abstracción, en la que la vanguardia era leída como la expresión decadente de la burguesía en descomposición, acuden al término “vanguardia” para aplicarlo a las manifestaciones que les interesa reivindicar.

De acuerdo al análisis de Gilman, la intelectualidad comunista argentina (tanto los militantes orgánicos como los compañeros de ruta) no aceptó los dictámenes del realismo socialista, pero tampoco asumió abiertamente la defensa inmediata de la vanguardia, como si lo hizo en Francia el grupo *Tel Quel*. Podría agregarse que en Argentina esa intersección (entre vanguardia artística y vanguardia política) correspondió más bien a sectores dentro del conglomerado llamado Nueva Izquierda.

Tanto en los intelectuales de la izquierda tradicional como los de la Nueva Izquierda se reiteran nombres, lecturas, citas de autoridad: Lucien Goldmann, Roger Garaudy, Ernst Fisher, Jean Paul Sartre, Galvano della Volpe, Cesare Luporini, entre otros. ¿Estas lecturas a los teóricos vinculados al comunismo europeo (el PC francés, el italiano) responden, como opina Gilman, a una apelación “para rescatar nuevas estéticas contra el canon soviético”? ¿O es en algunos casos una operación para flexibilizar el canon (recurriendo a eufemismos como “nuevo realismo”) sin romper ni diferenciarse abiertamente con la nomenclatura?

### **¿Retorno a la utopía?**

Claudia Gilman sugiere que los ‘60/’70 se podría caracterizar en términos gramscianos como de crisis de hegemonía, y a su clausura como “la recomposición del viejo modo de dominación hegemónica, que dio por tierra con las expectativas revolucionarias que habían caracterizado su inicio” (56). La futuridad inscripta en las ideas claves de esta época (revolución, vanguardia..., etc.) se volvió, entonces, utopía. ¿Qué ocurre hoy con aquella época que insiste en retornar vuelta mito o incógnita? Si, como concluye Gilman



parafraseando a Habermas y su consideración de la modernidad, el de los '60/'70 es un *proyecto incumplido*, no está de más contrastar aquí las palabras que hace muy poco Nicolás Casullo escribiera respecto del lugar actual de la utopía: “Hoy se construye el relato de los tiempos utópicos. La utopía en su fin dibujaría una frontera que nos separa de una violenta, luctuosa y fracasada idea de revolución latinoamericana. La evidencia del fin de lo utópico la da esta reutopización no ya de la historia sino de la utopía. La utopía es hoy utópica” (Casullo, 2004: 13). ¿Es en esa clave que se traza la investigación de Claudia Gilman? ¿Alienta un relato de tiempos utópicos? Diría que más bien *Entre la pluma y el fusil* historia el pasaje entre visiones de mundo radicalmente diferentes, de aquella época clausurada a la nuestra, que trajo consigo la absoluta reformulación de las condiciones de la práctica intelectual. Y es también un material crucial para un balance que eluda el maniqueísmo y la mitificación sobre las responsabilidades políticas y éticas de los intelectuales de izquierdas.

Ana Longoni  
UBA/CeDinCI

### **Bibliografía citada**

- Alonso, Rodrigo, en: *Vanguardias argentinas*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2003.
- Bürger, Peter, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 1987.
- Casullo, Nicolás, “Vanguardias políticas de los sesenta. Marcas, destinos y críticas”, en *Revista de Crítica Cultural* n 28, junio 2004.
- Giunta, Andrea, *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires, Paidós, 2001.
- Hirschman, Albert, *Interés privado y acción pública*, México, FCE, 1986.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano, *Del Di Tella a Tucumán Arde*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.
- Oteiza, Enrique y otros, *Cultura y política en los sesenta*, Buenos Aires, CBC-UBA, 1997.
- Portantiero, Juan Carlos, *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Procyon, 1961.
- Pucciarelli y otros, *La supremacía de la política*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.
- Terán, Oscar, *Nuestros años sesentas*, Buenos Aires, Puntosur, 1991,

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.