

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
DOCTORADO EN LETRAS

Tesis

**La constitución de la obra de Francisco Urondo en diálogo con la
cultura y las formaciones literarias de su tiempo**

por Daniela Gauna

Directora: Dra. Analía Gerbaudo (UNL/CONICET)

Codirector: Dr. Miguel Dalmaroni (UNLP/CONICET)

Año académico: 2020

Agradecimientos

La presente tesis doctoral se desarrolló en el marco del Doctorado en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación en la Universidad Nacional de la Plata. Al respecto, quisiera agradecer a su anterior director Miguel Dalmaroni por la guía en los inicios de la carrera así como también a la directora actual, Dra. Carolina Sancholuz, y a su equipo de trabajo que hizo posible esta presentación en las condiciones extraordinarias que la pandemia del Covid 19 nos deparó. Asimismo, agradecer al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) por haberla financiado mediante el otorgamiento de las Becas Tipo I y II.

Quisiera agradecer muy especialmente a mi directora, la Dra. Analía Gerbaudo, por tanto. Por las charlas compartidas, por su acompañamiento en el proceso de investigación, en las idas y venidas de borradores, preguntas, dudas, incertidumbres. Por la escucha atenta, la confianza en mi trabajo, la energía muchas veces transmitida, la insistencia en que siguiera escribiendo cuando la vida en toda su complejidad me llevaba por otros caminos y por mostrarme en sus actos que “dar el tiempo” es lo más valioso y genuino que podemos hacer. Lo que pudiera decir no da cuenta de lo que significó en este recorrido y sin dudas esta tesis le debe mucho más de lo que puede expresarse con palabras.

A mi codirector, Dr. Miguel Dalmaroni, que no sólo acompañó este proceso sino que me abrió al conocimiento de Raymond Williams, faro teórico que acompaña mis investigaciones y mi trabajo en la docencia.

Quisiera agradecer también a las personas que sostuvieron esta investigación de diversos modos: en discusiones sobre mi objeto de estudio, en los interrogantes que me plantearon, la bibliografía que me facilitaron, la escucha, la palabra de aliento y la confianza. Ellos son mis colegas y amigos del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias y de la Facultad de Humanidades y Ciencias: Germán Prósperi, Ivana Tosti, Santiago Venturini, Hugo Echagüe, Pamela Bórtoli, María Fernanda Alle, Daniela Fumis, Gabriela Sierra y a tres profesoras, amigas

entrañables: Mari Hechim que me transmitió el asombro en un verso, un pasaje, la contemplación de un instante; Ofelia Zanetta con quien compartí gran parte de mi formación de grado y posgrado y aprendí que la literatura se ilumina cuando me permito atravesarme por ella así como también que los diálogos son parte esencial de los descubrimientos; Yanina Lamboglia que supo escuchar y entender mis desasosiegos, incertidumbres e imposibilidades en el camino de la investigación y la docencia en la universidad.

A los docentes de los seminarios de posgrado que cursé en la Facultad de Humanidades y Ciencias (UNL) y en la Escuela de Letras (FhumyAR- UNR) por todo lo aprendido y discutido, entre ellos sobre todo a Rossana Nofal, Ana María Camblong, Miguel Dalmaroni, Alberto Giordano, Martín Prieto, Sandra Contreras, María Teresa Gramuglio.

A los profesores de los equipos de cátedra que integro –Teoría Literaria I y Teoría Literaria II–: Analía Gerbaudo, Santiago Venturini y Hugo Echagüe por mostrarme en sus prácticas que la enseñanza y la investigación se aúnan y darme la posibilidad de compartir en las clases mis propios interrogantes y recorridos. Y por el tiempo.

A mis alumnos de Teoría de estos años, a aquellos a los que guíé en tesinas, becas de investigación de grado, adscripciones por los diálogos, los debates, las conversaciones, los cuestionamientos.

Al enorme y maravilloso grupo de los que conforman *Vera Cartonera*, una editorial y un proyecto de extensión que me devolvió la alegría en mi trabajo en tiempos de incertidumbre. Y también a la Facultad de Humanidades y Ciencias que en diversas gestiones, acompañó, promovió, participó del entusiasmo en éste y en otros proyectos de los que soy parte.

A mi familia, por entender encuentros postergados, ausencias y sostenerme desde el amor en los momentos de crisis. A mi mamá, en un agradecimiento imposible, por haberme impulsado a estudiar Letras, acompañarme desde tantos lugares en este camino recorrido y corregir con amor, exhaustividad y crítica los borradores de esta tesis.

A Virginia, a Ana Laura, a mi grupo Munay, por traerme de regreso a quien soy.

A Francisco Urondo por haber cambiado mi vida. El encuentro con una obra que cuestionaba mis seguridades disciplinares y metodológicas y, sobre todo, mi modo de ver el mundo fue un “rayo que no cesó”. Tantos años indagando décadas, movimientos literarios y culturales, su obra en cuestionamiento permanente mostrándome que somos seres en tránsito, hicieron que me preguntara sobre mis decisiones profesionales, políticas, personales. Esa deuda contraída hizo posible que siguiera insistiendo, tratando de encontrar respuestas provisorias en la interpretación de su obra.

Por último y esencial, agradecerle a mi hija Helena, el reloj de mis mañanas, la luz en todo lo que emprendo, la que me enseñó que el amor y la paciencia es condición indispensable en la persistencia del camino elegido.

Índice

Introducción	7-14
Capítulo 1: La comunicación y la búsqueda de la expresión literaria (1954-1959)	15-18
1. Una poesía nominativa no referencial. Reflexiones en “A propósito de Mendoza” y “García Lorca”	18-20
2.1. Observación del mundo y matiz interrogativo en <i>Historia antigua</i> . Proyecciones a la obra poética	21-26
2.2. El yo como objeto de conocimiento en <i>Dos poemas</i>	26-29
2.3. Las marcas de Juan L. Ortiz en la escritura	30-39
3. La formación <i>Poesía Buenos Aires</i> en el recorrido poético	39-40
3.1. Impasse y redefinición en <i>Breves y Lugares</i>	40-45
3.2. Ampliación de historias mínimas: historia y política en <i>La Perichole</i>	45-47
4. <i>Nombres</i> : observar y designar desde diversos puntos de vista	47-49
4.1. “Algo”: Oscilaciones en el punto de vista	49-54
4.2. “B. A. Argentine”: inscripción de la escritura en la ciudad	54-59
5. Vínculos de la escritura con su medio a través de prácticas culturales	59-60
5.1. Formas iniciales del compromiso en Urondo: el escritor como trabajador de la cultura	60-64
5.1.1. <i>La Primera Reunión de Arte Contemporáneo</i> : la comunicación como núcleo problemático	64-78
5.1.2. La creación de las “Promociones culturales” como intervención cultural	78-79
Capítulo 2: La palabra justa en tiempos de transición (1960-1969)	80-83
1. Revisiones de la tradición en <i>Zona de la poesía americana</i> y <i>Veinte años de poesía argentina</i>	83-93
2.1. Nominación y coloquialismo en <i>Del otro lado</i>	94-112
2.2. Formas de la historia y de la memoria en <i>Adolecer</i> y <i>Son memorias</i>	112-128
3. Configuraciones del realismo en la narrativa de las décadas del 50 y del 60	128-141
3.1. Tematización y crítica de la clase media en la modernidad de los sesenta: <i>Todo eso</i> y <i>Al tacto</i>	141-156
3.2. Las obras de teatro entre el realismo y su subversión	156-160
3.2.1. Estereotipos y costumbrismo en <i>Sainete con variaciones</i> y <i>Veraneando</i>	160-165
3.2.2. Subversión del realismo en <i>Muchas felicidades</i> , <i>Homenaje a Dumas</i> y <i>Archivo General de Indias</i>	165-173
3.3. Incursión en el cine en la búsqueda de “nuestra expresión”	173-176

Capítulo 3: La escritura entre la ficción y el testimonio (1970-1974)	177-179
1. La escritura en vínculo con la figura del intelectual	179-188
2. Inclusión del testimonio como género en la revista <i>Casa de las Américas</i>	188-200
3. <i>Los pasos previos</i> y sus materiales heterogéneos	200-208
3.1. Textos ficcionales y testimoniales organizados en una visión de espejo	208-217
3.2. Figuraciones del artista y del intelectual a través del estereotipo	217-220
4.1. Antecedentes de la escritura testimonial: <i>¿Quién mató a Rosendo?</i> de Rodolfo Walsh	220-223
4.2. El antiintelectualismo de los intelectuales en las críticas a <i>Libro de Manuel</i>	223-230
4.3. Ficción y periodismo en <i>Libro de Manuel</i> : el diálogo con <i>Los pasos previos</i>	230-233
5. Testimoniar para erigir la historia negada: <i>La patria fusilada</i>	233-237
5.1. La estructura del libro en autoría desdoblada. Relaciones con <i>Los pasos previos</i>	237-239
5.2. Poemas como letras de emergencia: <i>Poemas póstumos</i> y <i>Cuentos de batalla</i>	239-245
6. El recorrido crítico de Urondo en Montoneros	245-246
6.1. En defensa de los intelectuales y artistas: <i>Crisis</i> n° 17	246-248
6.2. Proyectos inconclusos	248-251
6.3. Penúltimos pasos: agotamiento de la vía de esclarecimiento y denuncia	250-253
Conclusión	253-254
Bibliografía	255-271

Introducción

La presente tesis estudia los escritos literarios, periodísticos y ensayísticos¹ de Francisco Urondo desde la hipótesis de que la “obra”² se configura en diálogo con “prácticas culturales”,³ “formaciones”⁴ y textos literarios de otros autores. Desde esta perspectiva se vinculan las variaciones temáticas y compositivas –las cuales toman diversos matices dependiendo del género– con las prácticas culturales, las formaciones en las que Urondo participó y los textos literarios con los que su obra produce “envíos”.⁵ Cabe destacar que el análisis de las formaciones literarias y de las intervenciones culturales es fundamental en tanto éstas son constitutivas de la experiencia⁶ desde la cual se trama su escritura.

¹ Respecto de su producción periodística, se retoman artículos y reseñas a efectos de colocarlos en diálogo con el resto de su obra pues son complementarios.

² La noción de obra es aquí pensada desde las formulaciones de Jacques Derrida en lo que refiere a sus sentidos como a) totalidad im-posible que encuentra en esta incompletitud su fuerza² y b) como aventura del pensamiento (Derrida 1967b) en el que “la *firma* se establece por la operación de pensamiento que el texto provoca” (Gerbaudo 2009d).

³ Se sigue los postulados de Raymond Williams para quien la cultura es “un modo determinado de vida, que expresa ciertos significados y valores no sólo en el arte y el aprendizaje sino también en instituciones y el comportamiento ordinario” (2003: 51).

⁴ Williams define las formaciones como “tendencias y movimientos conscientes (literarios, artísticos, filosóficos o científicos” (1980: 141) y pueden organizarse internamente de tres formas “1. las que se basan en la afiliación formal de sus miembros, con modalidades diversas de autoridad o decisión interna, y de constitución y elección; 2) las que no se basan en ninguna afiliación formal, pero sin embargo están organizadas alrededor de alguna manifestación colectiva pública, tales como una exposición, presencia pública editorial o a través de un periódico o un manifiesto explícito; 3) las que no se basan en una afiliación formal ni en una manifestación colectiva pública continuada, pero en las cuales existe una asociación consciente o identificación grupal, manifestada ya sea informal u ocasionalmente, o a veces limitada a un trabajo inmediato o a relaciones más generales” (1994: 64).

⁵ El concepto de “envío” de cuño derridiano (Derrida, “Envíos” 1980b; una recuperación de este concepto y su potencialidad en la poesía la realiza Gerbaudo 2007b) interroga, “solicita”. Esta tesis lo retoma con el propósito de sustraerse a la noción de influencia que suele connotar una relación determinista entre partes. Gerbaudo destaca que “cuando el poema es firmado por un *arrivant* (Derrida, 1996), suele reconocerse en esta operación un intento de inscribir su nombre junto al de un linaje de escritores que forman una tradición con la que se traba un vínculo intentando a la vez hacer lugar a algo ‘propio’” (2007b).

⁶ Experiencia entendida desde la formulación de Martin Jay en *Cantos de experiencia*, quien sostiene que “se halla en el punto nodal de la intersección entre el lenguaje público y la subjetividad privada, entre los rasgos comunes expresables y el carácter inefable de la interioridad individual” (2009: 20), es decir, la experiencia de todo individuo se halla mediada por modelos culturales previos, por el encuentro con una otredad en la que el sujeto que la atraviesa se transforma: “Por mucho que interpretemos a la experiencia como algo personal –‘nadie puede quitarme mis experiencias’, se alega en ocasiones–, inevitablemente se la adquiere a través de un encuentro con la otredad, sea humana o no. Esto es, independientemente de cómo se la defina, una experiencia no puede limitarse a duplicar la realidad previa de quien la sobrelleva y dejarlo, por decirlo así, en donde estaba antes; es preciso que algo se modifique, que acontezca algo nuevo, para que el término sea significativo” (2009: 21).

La tesis se organiza en tres capítulos; cada uno da cuenta de modo diferenciado de las relaciones entre escritura, formaciones y prácticas culturales, según tres períodos de producción: 1954-1959; 1960-1969; 1970-1974. Diferencia en la que pervive una “marca”⁷ constituida en tres núcleos de sentido:

1. La búsqueda de la expresión literaria que encuentra su fundamento en nombrar aquello que se vincula a su experiencia –situaciones, historia, lugares, lazos afectivos, emociones– a través de una lengua que busca constituirse en relación con modalidades del habla. Decir lo propio se constituye en proceso de indagación en el cual se ensayan diversos modos de resolución según los diferentes géneros por los que transita. En el acercamiento al invencionismo y a la poesía de la zona en la primera etapa, al coloquialismo y realismo en la segunda y al testimonio en la tercera se encuentran delineados los tres recorridos que esta escritura asume.

2. La constitución de un punto de vista centrado en el yo como objeto y sujeto de conocimiento. Siguiendo esta línea, la temática central es la historia en tanto memoria entrelazada al recorrido individual y, en ocasiones, en tanto el yo se yuxtapone a un nosotros construido en términos de generación, el derrotero se torna colectivo.

3. El arte entendido como forma de comunicación entre los hombres y la tarea por parte de los intelectuales de promoverla. Desde sus inicios, la perspectiva de la comunicación estuvo presente en Urondo entendida como potencia del arte en crear vínculos. En esta dirección, son los intelectuales (y del análisis de los textos periodísticos y ensayísticos de este escritor se considera tales a los escritores y artistas que se piensan en relación activa con su contexto) los que deben facilitar que ésta logre realizarse, pues a menudo la capacidad comunicativa es soslayada,

⁷ En “Firma, acontecimiento, contexto” Jacques Derrida afirma que “escribir es producir una marca que constituirá una especie de máquina productora a su vez, que mi futura desaparición no impedirá que siga funcionando y dando, dándose a leer y a reescribir”. En esta dirección, “para que un escrito sea un escrito es necesario que siga funcionando y siendo legible incluso si lo que se llama el autor del escrito no responde ya de lo que ha escrito, de lo que parece haber firmado, ya esté ausente provisionalmente, ya esté muerto, o en general no haya sostenido con su intención o atención absolutamente actual y presente, con la plenitud de su querer-decir, aquello que parece haberse escrito ‘en su nombre’” (1998: 357).

interrumpida u obstaculizada por otros factores presentes en la sociedad como la “industria cultural”.⁸

El primer capítulo “La comunicación y la búsqueda de la expresión literaria” comprende los años 1954-1959. En esta etapa se desarrolla principalmente la escritura poética con *Historia antigua*, *La Perichole*, *Dos poemas* y *Nombres*; aunque en menor medida Urondo también incursiona en la escritura crítica y narrativa. La hipótesis que sostenemos es que aquí se sientan las bases de lo que será el devenir de la misma y, simultáneamente, es el período en el que se presentan mayores derivas en relación con los modos estilísticos de expresión, los temas y el posicionamiento del yo. Aun cuando podría parecer paradójico, el recorrido permite vislumbrar que luego de un proceso de búsqueda y ensayo que tiene como laboratorio estos primeros textos, la escritura se delimita —al finalizar el período comprendido— alrededor de los núcleos constitutivos antes mencionados.

Los diversos caminos en cuanto a las formas compositivas del poema y a los materiales que ingresan evidencian la relevancia de la cuestión nominativa; una preocupación que veremos expuesta en detalle en su ensayo *Veinte años de poesía argentina* (cfr. capítulo 2). Al finalizar la etapa la nominación encuentra su forma: una lengua poética configurada en torno a las modalidades del habla que incorpora la tradición literaria y dialoga con ella. Este rasgo marca la singularidad de la obra desde sus inicios; así, aunque retoma aspectos de la poesía nominativa no referencial de Ortiz y de *Poesía Buenos Aires* respecto de la condensación a la que somete la

⁸ Adorno y Horkheimer establecen que “la industria cultural, a través de sus prohibiciones, fija positivamente —al igual que su antítesis, el arte de vanguardia— un lenguaje suyo, con una sintaxis y un léxico propios. La necesidad permanente de nuevos efectos, que quedan sin embargo ligados al viejo esquema, no hace más que aumentar, como regla supletoria, la autoridad de lo ordenado, a la que cada efecto particular querría sustraerse. Todo lo que aparece es sometido a un sello tan profundo que al final no aparece ya nada que no lleve por anticipado el signo de la jerga y que no demuestre ser, a primera vista, aprobado y reconocido” (2013: 19-20).

lengua, traza un derrotero propio no asimilable a ninguna de estas dos formaciones de las que participó.⁹

Por otra parte, se analiza la participación de Urondo en la actividad cultural santafesina, concretamente su inserción en la experiencia teatral titiritera “El retablo de Maese Pedro” como elemento de formación que se proyecta en la escritura de poemas y luego en la experiencia de escritura de obras teatrales. Además, se considera como factor fundamental del modo en que Urondo entiende la relación de los escritores con su medio su paso por la dirección de la sección de cultura de la Universidad Nacional del Litoral, sobre todo en la organización de la *Primera Reunión de Arte Contemporáneo* (1957). Este evento nos permite construir una imagen del modo en que el escritor se situaba en relación con las problemáticas que signaban el campo cultural (Bourdieu 1995), sobre todo en lo que respecta a los vínculos del arte con la cultura popular y los medios de comunicación. Siguiendo esta línea, nos detendremos en las Promociones culturales que creó y llevó a cabo cuando ejerció el cargo de Director de Cultura de la Provincia de Santa Fe durante el gobierno de Silvestre Begnis.

El segundo capítulo “La palabra justa en tiempos de transición” comprende el período 1960-1969 en el que la producción de Urondo se diversifica. A la escritura de poesía, *Del otro lado* (1960-1965), *Adolecer* (1965-1967) y *Son memorias* (1965-1969), se suma su incursión en la narrativa¹⁰ con dos libros de relatos: *Todo eso* (1965) y *Al tacto* (1966), en el teatro: *Sainete con variaciones* (1966), *Muchas felicidades* (1966-1967), *Veraneando* (1968), *Homenaje a Dumas* (1968-1969), *Archivo General de Indias* (1967-1969) y en el ensayo con *Veinte años de poesía argentina* (1968). Comienza además a trabajar como periodista cultural con participaciones asiduas en *Leoplán* (1961-1963), *Panorama* (1968) y esporádicas en otras

⁹ La formación del Litoral estaba conformada por Hugo Gola, Miguel Brascó y Juan José Saer, reunidos bajo el magisterio de Juan L. Ortiz. La formación Poesía Buenos Aires por Edgar Bayley, Rodolfo Alonso, Raúl Gustavo Aguirre, Ramiro Casabellas, entre otros.

¹⁰ El comienzo de su trabajo en prosa puede fecharse en 1959 (cuando publica el cuento “Rolando” en *El Litoral*, incluido luego en *Al tacto*) pero fue un hecho aislado.

publicaciones como *Todo es historia*, *Adán*, *Extra*, *Casa de las Américas*, *Che*, entre otras. Es coguionista de las películas *Pajarito Gómez* (1965), *Turismo de carretera* (1968) y escribe libretos para diversos ciclos televisivos: *Teleteatro para la hora del té* (1961), *Buenos Aires insólito* (1962) e *Historia de jóvenes* (1963).

La hipótesis que sostenemos en este capítulo es la configuración de una escritura de transición entre la etapa precedente y la posterior, en diálogo con los debates promovidos en el campo cultural acerca de los modos de representación, en relación clave con el realismo. En esta indagación, retoma formas previas y prueba nuevos caminos.

Al respecto, en *Del otro lado* se pone de manifiesto la búsqueda de una expresión vinculada a la nominación y que encuentra en el coloquialismo un terreno fértil desde el cual proyectarse. En el pensar la lengua poética desde la constitución del habla, Urondo revisa y cuestiona –tanto en los textos que publica en *Zona de la poesía americana* como en su ensayo *Veinte años de poesía argentina*– la tradición literaria desde la formación nucleada alrededor de la revista *Zona*. Las principales características de la misma es el interés por incorporar rasgos de la vida cotidiana y urbana –con Buenos Aires como eje–, incluir la poética del tango como material del poema y la problematización acerca de lo que en la época se denominó el “ser argentino”. No obstante, a diferencia de sus compañeros, en su poesía y textos periodísticos despunta el interés por ahondar en las formas de constitución de lo social y en las vivencias cotidianas focalizando la escritura en escenas de desigualdad e injusticia,¹¹ perspectiva que se continúa en los poemarios *Adolecer* y *Son memorias*. En estos la historia es un elemento primordial del modo en que se percibe pasado, presente y futuro, con sus límites y posibilidades; así, traman revisiones de la historia oficial a partir de acontecimientos menores y evalúan los efectos del pasado en el presente colocando en primer plano la decadencia de lo actual para proyectar la esperanza en el futuro mediante una perspectiva fragmentaria que se configura a partir de múltiples situaciones mínimas.

¹¹ En esta singularidad encontramos “envíos” a la literatura de Ortiz.

Por otra parte, *Todo eso* y *Al tacto*, sus obras teatrales y el guion que coescribe de la película *Pajarito Gómez* toman como horizonte de referencia el realismo y lo cuestionan a través de diferentes procedimientos formales. Mediante la perspectiva de un yo –adscribible en estos textos a la figura del intelectual de las décadas del cincuenta y sesenta– se exponen las limitaciones de la clase media y las dificultades de los personajes en tránsito para trazar respuestas concretas de transformación.

El tercer capítulo “La escritura entre la ficción y el testimonio (1970-1974)”¹² continúa y profundiza la relación entre modos de representación y sus posibles efectos de transformación a través de la forma testimonial. En este sentido, los textos de Urondo dialogan con la escritura testimonial desestabilizando la condición de verdad –considerada central en las discusiones de la época, sobre todo en la relevancia adquirida por la operación de promoción del testimonio como género por parte de *Casa de las Américas*- al configurarse a partir de textos heterogéneos. En el caso de *Los pasos previos* el texto procede a la experimentación reuniendo la ficción con el periodismo y el discurso político: las notas de Barraza obtenidas mediante entrevistas con testigos directos del secuestro de Felipe Vallese y apoyadas en documentos oficiales, y fragmentos de discursos políticos de Raimundo Ongaro acompañados de los comentarios de los mismos realizados por Rodolfo Walsh. Experimentación que no se corresponde con una operación de yuxtaposición sino con la de tejido: los pasajes entran en correlación mediante lo que he llamado funcionamiento en espejo.¹³ Por otro lado, si bien los dos primeros capítulos conectan la escritura de Urondo con otras contemporáneas, en esta etapa resultó significativo leer *Los pasos*

¹² Respecto de este recorte cabe hacer una aclaración: los dos últimos años de la vida de Urondo no son considerados pues si bien estudios críticos y poetas cercanos al autor postulan la posibilidad de que haya seguido escribiendo y se refieren a la pérdida de un último libro en elaboración del que formarían parte los poemas que constituyen lo que se publicó como *Cuentos de batalla*, a la fecha no se ha encontrado dicho material. Por otro lado, luego de 1974 no hay documentado que participe en manifestaciones culturales, por lo cual si bien es un hecho que siguió siendo parte de la formación Montoneros no lo incluimos en nuestra investigación pues hemos considerado estos ámbitos de su trayectoria en tanto este derrotero personal se hallaba imbricado con la consecución de su obra literaria.

¹³ En “Entre la ficción, el testimonio y el periodismo: la apuesta narrativa de *Los pasos previos* de Francisco Urondo” (*Badebec*, 2012).

previos y *La patria fusilada* en contraste con los textos *¿Quién mató a Rosendo?* de Rodolfo Walsh y *Libro de Manuel* de Julio Cortázar. Siguiendo esta línea, se estableció una relación de antecedente con *¿Quién mató a Rosendo?* y de contemporaneidad con *Libro de Manuel*. En el último caso nos detuvimos también en la crítica sobre la obra de Cortázar pues muchos de los cuestionamientos a la misma responden a las figuraciones del intelectual y a la relación política/literatura presente en la época. Respecto de *La patria fusilada* indagamos las diferencias compositivas entre su presentación en diversos medios periodísticos y su publicación como libro; diferencias que adscribimos a la relevancia que adquiere testimoniar en diversos contextos históricos. Por último, nos interesó mostrar que, mediante diversos procedimientos, *Los pasos previos* y *La patria fusilada* se organizan alrededor de instancias de enunciación disímiles traducidas en particularidades de tono.

Por su parte, *Poemas póstumos* y los poemas publicados en 1974 en la revista *Crisis* (luego de la muerte de Urondo editados con el título *Cuentos de batalla*) radicalizan la perspectiva de la labor poética en tanto comunicación, promovida en este momento por una configuración formal que amalgama representación y testimonio. En este punto, la obra poética dialoga con la transformación en los modos de percibir la poesía que en los años 60 había sido relegada de la escena –acorde con la visión sartreana– por su carácter subjetivo e individualista para convertirse, como enuncia Claudia Gilman, en “letra de emergencia” (junto con el testimonio y la canción de protesta) capaz de extender las condiciones de producción y de recepción.

Finalmente abordamos la labor de Urondo en dos roles que desempeñó designado por Montoneros: por un lado, la dirección del Departamento de Filosofía, Letras y Ciencias del Hombre en la Universidad de Buenos Aires en la que, a pesar de un corto período de cuatro meses, propulsó cambios significativos en el plan de estudio de la carrera de Letras, propuso la conformación de una nueva carrera, “Comunicación”; y por el otro, la tarea de responsable político del diario *Noticias* en la que se propuso delinear un diario que no fuera un órgano de propaganda como *Descamisados* sino uno con identidad propia, crítico de las noticias. Nos detuvimos además en sus cuestionamientos referidos al modo en que Montoneros concebía el

lugar de los intelectuales en la organización. Al efecto y a contrapelo del clima de época, Urondo valoró el lugar del intelectual que, desde su perspectiva crítica y comprometida, podía aportar en el esclarecimiento de las ideas y acciones a realizar.

Capítulo 1: La comunicación y la búsqueda de la expresión literaria (1954-1959)

Las formaciones son una forma más laxa de asociación, esencialmente definida por la teoría y la práctica compartidas, y sus relaciones sociales inmediatas con frecuencia no se distinguen fácilmente de las de un grupo de amigos que comparten intereses comunes.
(Raymond Williams, *Cultura*)

Los comienzos poéticos de Francisco Urondo fluctúan entre Buenos Aires y Santa Fe, entre dos formaciones literarias: la de *Poesía Buenos Aires* y la de la “zona” como la denomina Juan José Saer,¹⁴ bajo el tutelaje de Juan L. Ortiz. Urondo nace en 1930 en Santa Fe donde vive hasta 1946, año en el que su padre -vicedecano y catedrático de la Facultad de Ingeniería Química- es cesanteado durante el gobierno de Juan Domingo Perón, razón por la cual la familia se traslada a Buenos Aires en busca de mejores oportunidades laborales. Comienza así el ciclo de errancia en la vida de Urondo. Por más de diez años se desplazará entre ambas ciudades, pasando por una breve estadía en Mendoza primero y luego en Tucumán.¹⁵ Estos hechos biográficos adquieren relevancia en el devenir de este escritor, no sólo por los vínculos que establece con el campo cultural y artístico sino también por los materiales que ingresan a su literatura.

El abordaje de los poemarios de la primera etapa de Urondo establece filiaciones con la poesía de la zona en *Historia antigua* (1955) en su versión original¹⁶ y en los poemas que en *Lugares* (1957) y *Dos poemas* (1959) refieren a la ciudad santafesina y sus alrededores; por otro

¹⁴ El primer texto de Saer lleva este nombre *En la zona* (Editorial Castelví, Santa Fe, 1960) y la tematizó en sus libros; nominación que luego se convirtió en recurrente en la caracterización de la literatura producida en estos lugares (Prieto 2006, Delgado 1996, entre otros).

¹⁵ En Santa Fe vive ininterrumpidamente hasta el año 1946. Retorna en 1948 y permanece hasta mediados de 1952, cuando se traslada con su esposa Graciela Murúa a Mendoza, luego a Tucumán y vuelve a Buenos Aires en 1953. Regresa a Santa Fe desde 1957 hasta 1959, tiempo en el cual se desempeña como Director de la sección de Arte Contemporáneo, creada por el Instituto Social del Departamento de Acción Cultural de Santa Fe, dependiente de la Universidad Nacional del Litoral y como Director General de Cultura de la Provincia durante el gobierno de Silvestre Begnis, desde junio de 1958 hasta el 30 de julio de 1959 cuando renuncia ante las medidas económicas adoptadas por el presidente Arturo Frondizi. Luego de 1959 solo vuelve ocasionalmente a esta ciudad (Montanaro 2003, Freidemberg 1999c).

¹⁶ *Historia antigua* se publica en 1956 y se reedita en 1972 en la reunión de su obra *Todos los poemas* con muchas variantes; estas dos ediciones producen equívocos en la interpretación de su obra ya que algunos críticos como Samuel Zaidman (1999), Martín Prieto (2006) y Daniel García Helder (1999a) se basan en la segunda edición para caracterizar la poesía inicial de Urondo.

lado, con la poesía que en la línea del movimiento *Poesía Buenos Aires*¹⁷ recibe la influencia de los poetas italianos Eugenio Montale y Giuseppe Ungaretti, del francés René Char y cuyos efectos pueden leerse en *Breves* (1956) y en poemas de *Lugares*. Asimismo, se producen envíos entre la perspectiva acerca del arte y de la literatura de estas dos formaciones y la sostenida por Urondo, que aquí se desarrollarán.

La característica más relevante de su poesía desde los inicios es la presencia de la lengua coloquial mezclada con otros registros (aunque no utilizada de modo exclusivo o predominante en los primeros poemarios). Los poemas combinan lirismo con expresiones de la vida cotidiana en la ciudad. La presencia de recursos como la escasa adjetivación, la brevedad del verso y del poema, las imágenes visuales y los encabalgamientos moldean el material retomado y transformado de la cotidianeidad, en la existencia de un hombre de clase media en un horizonte cultural-artístico: los intercambios con amigos, las relaciones con mujeres o los lugares que frecuente exceden la simple retórica.

La segunda particularidad –que continúa con variantes– es el estado de espera configurado como temática, el cual exhibe el modo en que esta escritura se conecta con el medio circundante. Dicha particularidad rehúye la adscripción del poema al lugar, al paisaje¹⁸ litoraleño ya que no es éste el anclaje ni el punto de referencia en su conformación sino obstáculo en la mirada del yo poético que reitera el anhelo de un más allá de esa quietud que lo condena a la pasividad. Esta distancia en la aprehensión del paisaje lo diferencia de la formación literaria de la

¹⁷ Mariano Calbi en “Prolongaciones de la vanguardia” recupera la caracterización de movimiento establecida por Raúl Gustavo Aguirre para referirse a esta revista ya que en ella se dan cita las diversas manifestaciones estéticas y teóricas de la vanguardia.

¹⁸ En esta tesis se toma como referencia para la noción de “paisaje” lo postulado por Raymond Williams en *El campo y la ciudad*, especialmente en el capítulo 3 “Poesía pastoral y contrapastoral”. Para este autor, en palabras de Beatriz Sarlo en el prólogo a este texto: “el paisaje, tanto en su dimensión material como en su referencia literaria, es la producción de un tipo particular de observador, sustraído del mundo del trabajo. El paisaje es un punto de vista, antes que una construcción estética. Es más: para que la intervención estética paisajística tenga lugar, es preciso su articulación con un punto de vista que, mágicamente (para decirlo con palabras de este libro), anula el trabajo y despersonaliza la fuerza de trabajo. El campo nunca es paisaje antes de la llegada de un observador ocioso que puede permitirse una distancia en relación con la naturaleza. El paisaje entonces, antes que construcción material, es distancia social. Para que exista paisaje (en el espacio y en la literatura) es preciso la emergencia de un tipo de hombre más que la existencia de una naturaleza dotada de ciertas cualidades” (2001b: 19).

zona.¹⁹ Asimismo, la escritura en los primeros poemarios funciona como laboratorio de prueba en el que se gestan diversas formas (algunas truncas en la poesía posterior) y se delinear preferencias. La narratividad, el coloquialismo, la nominación privilegiada sobre la adjetivación y la ciudad como espacio dinamizador de la escritura son elementos emergentes en esta etapa que se proyectan a poemarios futuros.

Respecto a cómo la crítica ha evaluado este período, ésta delimita un tópico insoslayable: el de la justeza. Característica destacada también por Juan Gelman en el prólogo “Palabras” a *Poemas de Batalla* al mencionar lo dicho por Urondo: “Empuñé las armas porque busco la palabra justa” (1999: 11).²⁰ Si bien, como indica Miguel Dalmaroni en la introducción a *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*, la frase se incrusta certera en el punto álgido de los debates y dilemas en torno a la figura del escritor devenido en intelectual en las décadas del sesenta y del setenta y que de manera magistral resume Claudia Gilman con el sintagma “Entre la pluma y el fusil”,²¹ en lo que concierne a la escritura de Urondo esta frase empaña los modos en que mayoritariamente la crítica lee sus textos. En la recopilación de estudios sobre su obra en *Cantar junto al endurecido silencio*, en los trabajos de Nilda Redondo (una de las pioneras en tomar –luego de la última dictadura– a la literatura de este escritor como objeto), Daniel Freidemberg (1999a, 1999b), Daniel García Helder (1999a, 1999b), Martín Prieto (2006), Susana Cella (2006), Mariana Bonano (2009b), por citar los más destacados en el estudio de su obra poética, se observa que, con análisis más o menos sutiles, la escritura de Urondo queda entrampada en la lógica presente en este enunciado, sea para explicar en qué sentido esta obra es política, determinar si hay uno o dos momentos en ella (a partir de una valorización estética muy

¹⁹ Ivana Tosti en su tesina de grado (FHUC/UNL) “*Trimestral. Boletín de actividades culturales, letras y artes* (1950-1953). Construir el paisaje del litoral” ha analizado la constitución del paisaje en las obras literarias (y secundariamente pictóricas) producidas en el litoral en los años 40 y 50, tomando como referencia la revista *Trimestral* editada por la Universidad Nacional del Litoral. En su indagación enuncia: “el paisaje es un artificio que (...) tiene pretensiones de búsqueda de una identidad del litoral.” (2019, mimeo, 9). La investigación de Tosti se complementa con lo planteado en el texto “*Trimestral. Boletín de actividades culturales, letras y artes del litoral* (1950-1953): aproximaciones a los inicios de Francisco Paco Urondo” (Tosti 2018).

²⁰ Asimismo, afirma Pedro Orgambide en la entrevista con Montanaro que Urondo solía decir “Busco la palabra justa” (en Montanaro 2003: 86).

²¹ Enunciado que le da título a su libro *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*.

temprana que divide su escritura en un antes y después del compromiso político); o trazar un paralelismo cronológico entre su itinerario biográfico y literario y los acontecimientos de la época.²²

Sin desconocer los aportes de estos estudios en cuanto a la inscripción de este escritor en su medio, el objetivo de este capítulo es pensar los modos en que la poesía imagina y construye la palabra literaria desde la hipótesis que la misma no responde a un programa poético previo sino a un movimiento de búsqueda que deviene en los distintos poemarios. Búsqueda que en los inicios se concentra en la posición del yo lírico que se configura desde una mirada interrogativa proyectada a los seres, los objetos, el tiempo y la historia. Estos, lejos de constituir un lugar de certeza, retornan a la letra del poema problematizando la voz y el saber del poeta.

1. Una poesía nominativa no referencial. Reflexiones en “A propósito de Mendoza” y “García Lorca”

En el análisis de estos inicios resulta productivo detenerse en la perspectiva crítica de Urondo acerca de las relaciones entre el escritor y su medio. Así, en su primer texto, “A propósito de Mendoza”,²³ aborda las interconexiones que se tejen entre los modos de configuración del poema y el lugar que habita quien lo escribe. Desde el planteo de esta relación, se considera ese espacio no en tanto paisaje y, como tal exterior a quien lo observa, sino parte constitutiva de la escritura; así lo señala en los textos poéticos de Jorge Enrique Ramponi y Juan L. Ortiz. Sostiene Urondo: “Juan L. Ortiz canta a su Paraná o por lo menos enhebra sus problemas con él y no puede

²² El texto antes citado de Gelman sostiene que Urondo, Walsh, Conti mostraron “la profunda unidad de vida y obra que un escritor y sus textos pueden alcanzar” (1999: 11). Este prólogo, publicado muy tempranamente en la recuperación de la obra de este escritor, también ha funcionado como referencia en los estudios críticos.

²³ “A propósito de Mendoza” (1952) y “García Lorca” (1956) son textos que, tal como afirma Osvaldo Aguirre en la “Introducción. Urondo, escritor y periodista” a su compilación de *Obra periodística. Crónicas, entrevistas y perfiles 1952-1972*, “adelantan posiciones y cuestiones de la obra periodística y de la poética de Urondo” (2013: 27).

alejarse de sus murmullos” (2013:37); en otras palabras, su poesía se encuentra atravesada por el lugar, la naturaleza no aparece como tema sino que hay allí una fusión entre la mirada del poeta y el entorno. Poeta, lugar y escritura son entendidos y experimentados en su interconexión.

En el segundo texto crítico denominado “García Lorca” (1956), Urondo plantea una segunda interrelación entre el poema y el vínculo que éste establece con la vida y acciones del poeta, en un panorama que amplía las posibilidades esbozadas en el precedente artículo. Aquí llama la atención sobre la organización que realiza Federico García Lorca con otros artistas de la “Fiesta del Cante Jondo” en Granada,²⁴ entendida como “origen” de la escritura de *Poemas del Cante Jondo* donde experiencia y escritura confluyen. Luego vendrá el viaje de García Lorca a Nueva York que da lugar al poemario *Poeta en Nueva York* en el que el “tono excesivamente nacional” característico de su poesía anterior se integra “en la condición humana y en su actualidad dramática” (2013: 39). Asimismo, en la obra de este escritor se hace presente la capacidad comunicativa de la escritura y sus posibilidades de transformación del mundo, por lo cual considera de interés que sus poemas: “pudieran cantarse en cualquier parte y desataran la comunicación más intensa entre los más dispares pueblos y épocas” (2013: 40). En esta dirección, sitúa al poeta y a la poesía en posición de relevancia dentro de la vida cultural y social de los hombres aunque –aclara– que en “sus tareas el poeta está mucho más allá de toda contingencia política” (2013: 40). Además destaca la relación de la poesía y el poeta con el amor: “la presencia de un poeta es la presencia de un ser que tiene bondad, que ejercita el amor en todas sus formas y en todo momento (...) ésta no puede desaparecer, porque el amor no puede desaparecer, porque con ellos desaparecería la vida misma” (2013: 40). Visión idealista y romantizada la de Urondo, podría decirse en principio, no obstante a lo largo de su obra muestra que el amor no es entendido

²⁴ En su artículo, Urondo explica que la Segunda República Española (1931-1939) había organizado las Misiones Pedagógicas destinadas “a divulgar las expresiones del arte, inclusive el teatro, entre el campesinado español” (2013: 38). De éstas participa García Lorca en la parte teatral y recorre con otros artistas diversas localidades. De modo similar, con el Retablo de Maese Pedro dirigido por Fernando Birri y luego con el Retablo de Bartolo que Urondo crea, se visitarán diversas localidades y provincias promoviendo el teatro de títeres en ciudades y pueblos.

de modo individual ni circunscripto a relaciones de pareja sino que se asume en toda su complejidad: amar es darse y ese darse conlleva dolor y desgarramiento.²⁵

Hemos destacado a partir de la lectura de estos artículos dos clases de relaciones: la poesía en vínculo con el espacio que habita el poeta y, por otro lado, con su vida. Aunque conectadas entre sí, cada relación focaliza en un aspecto. Respecto de la primera, la poesía inicial de Urondo pone en entredicho este vínculo pues es como si el poeta no hubiera pertenecido más que como accidente a esa geografía. En Juan L. Ortiz, Juan José Saer, Hugo Gola, el lugar desde el cual se escribe forma parte de la escritura, está íntimamente ligado con ella; Saer en el prólogo a *Filtraciones* de Hugo Gola afirma: “nos habíamos preparado para vivir siempre en esa ciudad; nos bastaba con sus noches calientes, sus librerías, su vino amistoso, su río inmenso. Pero las vicisitudes de la Argentina, por no decir sus tormentos, terribles, nos dispersaron” (2004: 8). Por el contrario, Urondo escribe esos primeros poemarios para poder “irse mejor”: de la ciudad provinciana con sus siestas, sus conversaciones reiteradas y un escenario urbano con tintes pueblerinos que se torna monótono en la mirada del poeta.

Respecto de la segunda relación, de los vaivenes en su posición de escritor en cruce con diversas estéticas que provienen de las dos ciudades en las que se halla en tránsito –Santa Fe y Buenos Aires– quedan registros en su escritura, son vínculos que se mantendrán a lo largo de toda su obra: las relaciones con diversas formaciones y experiencias que el escritor atraviesa son materiales que ingresan a sus textos poéticos, narrativos, ensayísticos y teatrales.

²⁵ El filósofo Darío Sztajnszrajber analiza recurrentemente el concepto de amor y discute su asociación a términos utilitarios. Pugna por extraerlo de esa matriz atravesada por la lógica del cálculo y la economía y entenderlo como an-económico, como entrega al otro y no como intercambio que genera ganancia. En *Filosofía a martillazos* enuncia: “podemos borrar la idea que el amor genera sosiego, genera tranquilidad, genera estabilidad. Lo generaría si el amor fuese realmente la posibilidad de acceder a una plenificación (...) siendo el móvil del amor la búsqueda de la plenitud, sin embargo nunca puede alcanzar ese propósito final”. Y agrega: “hay amor en todo lo que hacemos porque todo lo que hacemos está atravesado, de algún modo, *por el deseo*. Y es el deseo quien termina siendo clave en la construcción de sentido de nuestras acciones. Intentamos que todo lo que hacemos cobre sentido, y con ello, nos cierre. Ese cobrar sentido, ese impulso por dotar a las cosas de algo más que su mera presencia, es el amor” (2019: 19).

2.1. Observación del mundo y matiz interrogativo en *Historia antigua*. Proyecciones a la obra poética.

El primer poemario de Urondo es *Historia antigua*,²⁶ escrito entre los años 1950-1957 según cronología del autor²⁷ y editado por el sello Poesía Buenos Aires en 1956²⁸ en la colección “Sentimiento del mundo”. No obstante, este poemario no se conecta más que tangencialmente con la formación *Poesía Buenos Aires* y con la del Litoral. *Historia antigua* contiene en germen elementos presentes en el resto de su producción en lo referido a la construcción de una lengua poética desacralizada que teje situaciones, objetos, lugares y estados de ánimo entre lo lírico y la expresión cotidiana en base a tres temáticas que se reiteran y se complementan: la literatura, los amigos, las relaciones con mujeres.

Historia antigua consta de 17 poemas. La lengua se trama anclada en la tradición lírica (referencias literarias, sustantivos y adjetivos cultos, recurrente uso de verbos en pretérito perfecto) con una vertiente coloquial, en ocasiones regional (“pitada”, “silvestre”, “gorda”, “calma chicha”), en un lenguaje que prescinde de la rima y se aproxima a la prosa. Sus versos alternan entre la brevedad y la extensión, aunque predomine esta última.²⁹

“Viejas amigas”, el poema que abre el libro, contrapone dos modos de entender la poesía; se transcribe completo para observar el tono que sostiene y que es una marca de este poemario:

²⁶ En el caso de este poemario se citan los textos de la primera edición. En el abordaje de los demás poemarios, los poemas o pasajes extraídos corresponden a la edición por el sello Adriana Hidalgo, ya que es de más fácil acceso para los lectores. De todos modos, se deja constancia que en esta investigación se ha cotejado las ediciones originales (excepto en el caso del poemario *Lugares* que no se ha conseguido en su versión original en bibliotecas o en sitios de venta).

²⁷ La cronología que se toma para el abordaje de los textos no es la de la fecha de publicación sino de escritura. La misma fue consignada por Urondo en la edición que realiza de su obra en *Todos los poemas* en 1972.

²⁸ En 1957 se publican nuevamente los poemas “Fuego nocturno” e “Historia antigua” junto con un poema no reeditado “El hombre para morir” en *Antología Universal de la poesía*, preparada por Miguel Brascó y editada por Castelví. A fines de ese año (24 de diciembre) aparece el poema “Garza mora” en el Diario *El Litoral* de Santa Fe. En el número 13/14 (primavera de 1953- Verano de 1954) de *Poesía Buenos Aires* se publica “Gaviotas” y en el número 22 (otoño de 1956) los poemas “Viejas amigas”, “Andén”, “La fiera”, “Bar ‘La calesita’”, “Fuego nocturno”, “Romana puttana”, “Bellas en el cortijo”.

²⁹ En la reedición de *Todos los poemas* se observa una división entre lo que se denomina “Textos” e “Historia antigua”. En ambas partes figuran los poemas (algunos con variaciones) incluidos en la versión original.

He conocido a estas extrañas cordobesas de gestos antiguos. He visto sus hábitos navegar hacia la inmensidad de blandos cojines de plumas y felpa. Y hoy las he encontrado en el cenit de la noche, al salir de un charco hediondo de sueño y ágil por los renacuajos.

“Viejas amigas –les he dicho– ¿qué hacen ustedes en la madrugada, qué representan para la inocencia que hemos buscado de tantas formas diferentes, qué significan para esta soledad?”. Nada responden. Encienden sus cigarrillos meditando y fuman profundamente dos o tres pitadas. Luego, de súbito indignadas, me miran: “Eres un cerdo demasiado gordo, no mereces vivir si tratas así a nuestros sueños. Desaparece de nuestra vista, ya no te amamos”.

“Perdonad, perdonad al menos mi esperanza, oh primeras amantes, gracia e inconciencia” (7).

En una escritura con verso libre, se caracteriza a esas “viejas amigas” desde un pasado contraponiéndolas al presente del yo poético a partir del deíctico “hoy”. Las “amigas” aparecen con “hábitos”, sugiriendo el compromiso y dedicación hacia la poesía, aunque desde una perspectiva pasiva: las encuentra dispuestas sobre blandos cojines, fuman y meditan. Dicha contraposición se traslada a la lengua: predominantemente lírica en el primer momento –ellas– desestabilizada a partir del yo poético: “hoy las he encontrado en el cenit de la noche, al salir de un charco hediondo de sueño y ágil por los renacuajos”. El sueño del poeta ya no se corresponde con el imaginario que evocan sino con un “charco hediondo”, lo cual señala la distancia que los separa. La presencia del diálogo enmarcado donde el poeta las interroga sobre lo que estas “extrañas cordobesas de gestos antiguos”, “representan” para “la inocencia”, “la soledad”, puede interpretarse en tanto problematización de la tradición modernista por la referencia toponímica³⁰ reforzada por la adjetivación “antiguos” en tándem con el adjetivo “viejas” así como la elección lingüística de términos líricos “cenit de la noche”, “blandos cojines de plumas y felpa”. No obstante, son esta especie de musas las que traen la coloquialidad al poema en el verso: “Eres un cerdo demasiado gordo, no mereces vivir si tratas así a nuestros sueños”. Su estado de quietud se ve interrumpido abruptamente por el efecto que las palabras del poeta generan en esa meditación. Más ampliamente el poema coloca en entredicho a la poesía que recurre a una lírica pasada y polemiza con ésta. En esta dirección, se alude a un modo de escribir que, si bien importante en la

³⁰ Córdoba, lugar en el que nace el mayor exponente argentino del movimiento modernista en Argentina: Leopoldo Lugones. La relevancia que Lugones mantuvo por razones estéticas y de posicionamiento en el campo no puede ser soslayada, en esta dirección Martín Prieto afirma: “por razones no del todo poéticas, el ambicioso, hipercontrolado y finalmente fallido *Lunario sentimental*, es uno de los principales libros de la poesía argentina del siglo XX” (2006: 162).

tradición poética, no “representa” hoy los caminos a transitar por la poesía que se está escribiendo.³¹ Abrir su primer poemario con este texto es plantear un ajuste de cuentas y, al mismo tiempo, comenzar a delinear características propias.

En “Cinco de la mañana”, segundo poema de *Historia antigua*, emerge un tópico significativo: el encuentro entre el yo poético y lo otro (objetos, estados de ánimo, personas, situaciones, entre otros) produce la interrogación sobre lo que se experimenta.³² En este poema la oposición entre lo que se percibe (el paisaje al despuntar el día) y las conversaciones que se recuerdan (las charlas de taberna) marcan el contrapunto de una visión que se constituye como oscilante:

Quando al amanecer describo el rumbo de las calles desiertas, grandes y cambiantes formas de colores estridentes, me alcanzan la armonía y la fe de las hojas; pero me niego, cierro los ojos y me quedo con el desequilibrio acostumbrado y con sus largas charlas de taberna. (8).

No hay aquí, como podría parecer en principio, la negación de un estado de armonía para asumir otro sino que el movimiento entre ésta y el desequilibrio es constante pues el acto de describir el espacio circundante se reitera y actualiza cada amanecer, como lo señala el tiempo

³¹ La impugnación puede extenderse, a partir de su relación con el movimiento *Poesía Buenos Aires*, a la generación del 40 (también deudora de Lugones y de su *Lunario sentimental* como lo establece el estudio crítico de la revista *Capítulo* en su número 108 dedicado a “La poesía del cuarenta”), nucleada en torno a la revista *Canto* (entre sus integrantes Vicente Barbieri, Olga Orozco, Enrique Molina, César Fernández Moreno, Miguel Ángel Gómez, Julio Marsagot, Eduardo Calamaro) que sostuvo como propósito del grupo “queremos para nuestro país una poética que recoja su aliento, su signo geográfico y espiritual. Una poesía adentrada en el corazón del hombre; bien ceñida a su alma” (Capítulo N° 108, 194). Esta generación fue cuestionada a partir de *Arturo* y el invencionismo y, sobre todo, por el movimiento *Poesía Buenos Aires* que se manifestó en “abierto rebelión contra los supuestos formales de la poesía, contra las maneras tenidas por prestigiosas, contra las convenciones literarias” (Aguirre y Espiro 1979: 139). En la misma dirección de análisis se expresa el estudio publicado por *Capítulo* cuando sostiene que los rasgos distintivos de este “neorromanticismo” son: “1) lirismo, 2) tono elegíaco, 3) nacionalismo, 4) ausencia de innovación formal” (194). En relación con este último aspecto se explicita: “los poetas neorrománticos utilizan las formas y los metros tradicionales, sin que de su empleo se derive una reformulación generadora de nuevos significados (...) También puede rastrearse, a nivel tanto individual como grupal, la reiteración de algunos términos que hacen al ‘dialecto’ neorromántico. La palabra ‘antiguo’, empleada por todos los poetas del grupo” (198-199). Se concluye que el de la generación del cuarenta es “un discurso clausurado en todos los niveles, lo que determina que la lírica neorromántica no sea generadora de otros textos, no alcance a tener proyección y por lo tanto no realimente otras escrituras” (199).

³² En esta misma dirección, García Helder en el artículo “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano” ha llamado la atención sobre el hecho que en *Historia antigua* “la escritura aparece dominada por un cierto pudor expresivo, una reticencia y un cierto distanciamiento elegante mediante el cual el sujeto del poema da la impresión de no creer a ciegas lo que advierte y lo que afirma, de dejar a salvo algún grado de incertidumbre” (1999a: 226).

presente en modo indicativo del verbo. Este segundo poema inscribe la tensión entre el mundo percibido y el sujeto que, en tanto la percibe, rehúsa ver lo que en principio es exterior en tanto paisaje para reconcentrarse en el recuerdo de la conversación compartida, del encuentro con el otro, a efectos de preservar el desequilibrio. Así como en el primer poema “Viejas amigas” la armonía de las musas había sido puesta en entredicho y con ella la tradición modernista, aquí la línea poética que se conecta con la observación del paisaje en la que el poeta se funde con éste³³ se rehúye, aunque se la tenga presente y sea necesario “cerrar los ojos” cada vez.

El rasgo definitorio de la poesía, parece sugerirse en esta estrofa del poema, es el vínculo de la experiencia poética con la interioridad del poeta y en el intercambio con otros hombres. La segunda parte brinda una mínima referencia: “A ciegas llego al primer andén, allí veo trenes que pasan para cualquier parte, generalmente van a estrecharse con la Pampa y a veces tomo alguno de ellos, cuando ya no tengo necesidad de cerrar los ojos” (8). Si “la armonía y la fe de las hojas” exhiben una comunión aparente y por tal motivo engañosa a los ojos del poeta que prefiere ir “a ciegas”, es a partir del tránsito y sus figuras (el andén, los trenes) que es posible encontrar un lugar diferente al que ir, sin saber cuál será pero en el que no se necesitará “cerrar los ojos”.

Leído en tándem, el poema que da nombre al poemario (“Historia antigua”) actualiza el conflicto entre lo que se percibe y quien lo percibe situándolo en el plano de la indecisión, profesión de fe de esta escritura que mantiene en la indeterminación y en la promesa del futuro el tiempo de lo que ha de hacerse: “Es cuando la tarde arremete./ Cuando el sudor se complica con los recuerdos, la sangre y los sueños./ Es cuando no sabemos de qué lado estar./ Pero, no hay que alarmarse, nos quedaremos hasta que las velas ardan” (15). Resta entonces una espera de no se sabe qué, aunque de algún modo tendrá que cesar; la escritura invierte el sentido del dicho “nos quedaremos hasta que las velas no ardan” al excluir la negación. Aquí no sucede nada y es el fuego el que traerá una definición. Es, como lo ha remarcado Susana Romano Sued (2009), el

³³ Como ejemplo paradigmático de esta fusión puede citarse en la obra de Juan L. Ortiz el poema “Me atravesaba un río”, sobre el cual Martín Prieto sostiene que la postura que presenta “es tan novedosa como radical: el río me atraviesa, el río soy yo, yo soy el paisaje, pero además: lo soy ahora mismo. Tal compenetración es equivalente para ambos términos de la proposición, por lo tanto, si ‘yo soy el río, el paisaje, el paisaje también es capaz de tener los atributos del ‘yo’” (en Ortiz 1996: 115).

espacio del *spleen*, del tedio baudeleraino pero no ya ante la masificación, sino un tedio pueblerino donde los días se suceden sin que nada efectivamente pase. Ante esto restan dos caminos: una poesía o una literatura que encuentre en ese paisaje mismo su fuerza, sus coordenadas, o la partida.

Por lo tanto, este tiempo de impasse, este período de espera cimenta el sentido de indecisión que caracteriza la primera etapa. Eje puesto en primer plano en el cuarto poema “Espera” que signa el título y se proyecta:

la amada espera
con los ojos puestos en el mar
está escondido en alguna gruta de la costa
tal vez no sea yo quien deba llegar
sino el frío albatros
(...)
parten algunos barcos
ellos transportan mi esperanza
sin dar a conocer el rumbo
sin asegurar el regreso (10)

En la referencia a esa “espera” que puede ser tomada como sustantivo o como verbo, no se sabe si la espera es amada o si existe una amada que se encuentra esperándolo. Asimismo, se sitúa la oscilación de quién debe llegar. Hay una esperanza que no asegura el encuentro sino que alimenta el ansia de lo porvenir.³⁴

En estos poemas la historia es la que está por escribirse, cuando se sacuda la modorra, la pasividad producto de atarse a viejas costumbres. La poesía es el lugar de la exploración, del desánimo a veces, de exposición de la desidia otras, sin aparecer aún una solución, una manera

³⁴ En otra línea de lectura que relaciona este primer poemario con la estética de Baudelaire, Romano Sued sostiene que “Espera” es el eje del libro en tanto “desgrana el espesor del tiempo necesario para instalarse en la incertidumbre del ser-poeta (...) la ambigüedad se extrema en la figura femenina, que es a la vez *la mujer* con la que se persigue inútilmente el encuentro amoroso, y la poesía misma, su inspiración, en la que el poeta busca el auxilio para su condición desgarrada” (2009: 329-330). Asimismo, refiere a que en este primero poemario aparece insistentemente “el trayecto, la línea de partida, su suspensión en el transitar” pero en este caso relaciona estas características a la “pregunta existencial del hombre en la ciudad, de su frustración, de su imposibilidad de encuentro con la mujer, y de la vacilante relación con el lenguaje poético” (2009: 326). Para la autora, ésta es “una poesía de pensamiento, que interroga el modo en el que lenguaje puede dar cuenta del mundo, ubicando en el mismo espacio la herencia cultural y los objetos más mundanos” (2009: 326). Romano Sued insiste en los mismos elementos que aquí se han señalado, en una lectura diferente a la nuestra aunque no opuesta.

de resolverlo, un qué hacer o cómo hacerlo, no hay incitación a la acción, apenas desgano, un reconocimiento del hastío del cual el sujeto tampoco sabe cómo abstraerse, dejar atrás.

2.2. El yo como objeto de conocimiento en *Dos poemas*³⁵

El primer poema, “Arijón”, está dedicado a Juan L. Ortiz y a Hugo Gola. A diferencia de lo que ocurre en los textos de estos poetas,³⁶ el paisaje no es punto de contemplación sino escenario del estar y accionar del yo poético, constituyéndose en ocasiones en provocador de estados de ánimos y encuentros con otros. Una primera persona marca el inicio: “ha raspado mi hombro/ *desvío arijón* ha sido” (129), el lugar interpela al yo poético, el toque “raspado” da lugar a la rememoración: “dolorosos recuerdos/ o peligrosas intenciones// era cuando crecía/ como cualquiera/ es simplemente el camino que se recorre” (129).

Con una estructura narrativa, el poema se dispone en estrofas de diversa extensión sin seguir una regularidad. Los versos (que ya no se condensan en una o dos expresiones) se alargan formando un tándem con las peripecias del relato. “Arijón” es el poema de la nostalgia por la infancia y la adolescencia idas; no sólo del yo poético sino también de aquellos con quienes se ha recorrido ese litoral:

heridos por la luz
por el fragor de tanta infancia
nuestros ojos en cada atardecer
en cada serenidad del aire
en la ausencia de un solo movimiento
de algún soplo en el temor desencadenado
oculto detrás de la quietud aparente
del falso éxtasis

sólo el zumbido de los mosquitos
planeando sobre nuestra inquietud
irritando cada noche
antes de que huya la oscuridad
como arrepentida de perseguir
con esa ternura nuestros pasos

³⁵ *Dos poemas* se publica por Ediciones Poesía Buenos Aires y está conformado por “Arijón” y “Candilejas”. Estos se republicarán sin variaciones en *Lugares*. Con este poemario obtiene el primer premio en el certamen organizado en 1959 por la Asociación santafesina de escritores.

³⁶ El próximo apartado “Las marcas de Juan L. Ortiz en la escritura” da cuenta de la poética de este escritor ya que tanto Urondo como Gola se hallan en la estela abierta por Ortiz.

desde entonces vuelve
aquel significado propiciatorio del crepúsculo
vuelve hasta que toda sea
la única realidad que no se puede transformar
que asusta con la inconsciencia
que seduce con la libertad
una absoluta sombra
un eterno pliegue (129-30).

En estas estrofas el contacto con el ciclo del día en la naturaleza no se produce en consonancia: “la luz” del día hiere porque no hay armonía en esa infancia sino “fragor”, esa armonía es “quietud aparente”, “falso éxtasis”; al atardecer “la serenidad del aire” no se corresponde con “nuestra inquietud”, “la oscuridad” huye de “nuestros pasos”. La naturaleza no brinda paz ni armonía sino quietud, inmovilidad “la única realidad que no se puede transformar”, que asusta, seduce pero es una “sombra”. La localización geográfica es una constante en el poema por medio de la nominación de lugares, ríos, vegetación (Paraná, Coronda, islas, sábalo, mosquitos, ceibo, entre otros), que personificados “hieren”, “persiguen”, “se arrepienten” y es en el espacio rememorado en el cual el yo poético se piensa a sí mismo en el presente.

En esta dirección, mientras describe el espacio se describe a sí mismo:

caminando se llega
a las islas altas y cambiantes
del *coronda*
se ignora qué riesgos significan
si es allí el temblor dulce y perecedero
o la traición
si es el sábalo lúcido
o la ausencia del hombre de la isla
uno no sabe si es el laberinto verde y rosa
donde la avidéz se transforma y se multiplica en el crepúsculo
o es que todo no existe
o es que al menos aparece por nuestra imaginación

en las islas altas y cambiantes
era posible olvidar mirando
eludir mirando
tratando de sorprender la gracia y la maldad
era fácil quedarse y esperar
pero en las islas altas uno fue
estuvo merodeando y con la adolescencia voló
y es ahora penoso no volver a jugarse el destino
a torcer el itinerario de las aguas calientes (132).

El paisaje no brinda conocimiento sino incertidumbre: “uno no sabe”, “se ignora” si es realidad o imaginación aquello que se ve y que impacta en el yo. El “pero” marca que, a pesar de esta incógnita que es el modo en que afecta a ese yo ese espacio, éste es también constitutivo de esa adolescencia que no se aceptó sin más, sino en la que se arriesgó a “torcer el itinerario de las aguas calientes”. Es entonces la pugna entre ese paisaje que seduce y el yo que intenta la sustracción (“olvidar”, “eludir”), como si a cada imagen de serenidad que el entorno brinda se le opusiera el desasosiego, la convicción de no dejarse entrapar por esa visión.

En los versos finales se pone de manifiesto, como en la obra de Ortiz, la injusticia que trama el hilo que conecta al hachero de hoy y al indio de antaño, sin posibilidad de acción, con voces silenciadas aunque no desaparecidas. Voces que resisten y esperan. Su tiempo no es hoy, no ha llegado aún “la hora de la palabra” pero lo hará:

allí y antes también
en *caique ariacaiquín*
los últimos indios caen
sin quejarse
y el hachero también allí calla y anuda sus huesos
hilando la trama que va
de una punta a la otra del paisaje
de un vínculo a otro de la juventud
ellos también resisten la crueldad
y esperan
la hora de la palabra y la soltura (137).

El segundo texto, “Candilejas”, dedicado a Jorge Souza,³⁷ se articula en el contrapunto entre la gloria del pasado y la decadencia del presente:

el frac está impecable
como en la mejor noche de su antepasado
en la mano brilla la galera alta
junto a los guantes blancos

eres un hombre elegante y ridículo
en el foyer lustroso de un teatro (141).

³⁷ Jorge Souza participó de la revista *Poesía Buenos Aires* y unos años después el staff de *Zona de la poesía americana*. El poeta Rodolfo Alonso lo define en el prólogo a la reedición de *Poesía Buenos Aires* como: “un escultor concreto, también amigo y huésped entrañable, al mismo tiempo que responsable directo del diseño gráfico” (2014: 10).

En la primera estrofa el director de orquesta es sugerido por el atuendo, la segunda pone en jaque la comparación presente en la primera “como en la mejor noche de su antepasado” a partir de los adjetivos calificativos “elegante” y “ridículo”. Este movimiento de comparación entre lo que ha sido el teatro y el espectáculo presentado, siempre en detrimento del segundo, es constante. Así, en la tercera estrofa se explicita que aquello no es la ópera *Rigoletto*, sino que allí “hay sombras”, fantasmas. En la función la presentación expone el declive del presente: las mujeres “el cuadro central/ al parecer/ de este espectáculo” (141) muestran “cansancio en los ojos”, “medrosidad en los trajes azules”, “decadencia en el compás”.

En la cuarta estrofa el espectáculo se interrumpe, solo queda la desgracia: “un hombre llora simplemente y se despide” (142) y las glorias pasadas: “se cansa de admirar sus carnes que decaen” (143). Se comparan los movimientos del director con una marioneta que metonímicamente “recuerda” a aquella que anteriormente se manejaba y se inscribe el nombre propio de Fernando Birri. Sin embargo, el recuerdo no hace posible traer consigo los momentos de ese pasado, del tiempo del “Retablo de Maese Pedro”: “nadie silba a la salida del teatro/ ya no hay teatro bueno/ no existe *maese pedro* y su música” (145), ese hombre “está solo con su propia imagen” (145). En esta desolación, antes de “calzarse los guantes blancos/ y la galera alta de felpa/ habrá de empezar/ o terminar enseguida.” (145).

Los dos poemas, “Arijón” y “Candilejas”, sostienen una estructura narrativa en tensión con lo lírico. La ambigüedad respecto de a quién refiere aquello que se está contando problematiza la forma narrativa que presentan. Como notamos previamente, uno de los procedimientos de esta poesía es romper la norma gramatical y construir frases que suenan como latigazos y en ningún momento se explican: “el instigador vuelve arrepentido a tu golpe de sangre/todo saludo está concluido de antemano/pero es demasiado temprano todavía/demasiado frío el aire” (143).

2.3. Las marcas de Juan L. Ortiz en la escritura

La crítica se ha referido al vínculo entre Ortiz-Urondo (Freidemberg 1999a, García Helder 1999a, Prieto 2006, Redondo 2005) y generalmente lo ha circunscripto al tema del paisaje o, aún más minoritariamente a la mención de ciertas características regionales de ese paisaje –el río, la vegetación, los animales, entre otras–. Asimismo ha puesto el foco en Urondo como militante de un movimiento y, en esta dirección, ha señalado que éste resuelve en su opción de tomar las armas la distancia entre poesía y política inscrita también en la poesía de Ortiz.

En esta dirección analizaremos tres lecturas porque, sea debido al momento que se escribieron, el tipo de abordaje que presentan y/o por la relevancia del nombre de autor, inscribieron un modo de leer la obra y particularmente esta relación. Daniel García Helder en “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano” (1999a), refiriéndose al primer tramo de la producción poética de Urondo (de *Historia antigua* a *Nombres*) afirma que la misma

surge, podría decirse, dentro del área de influencia de Poesía Buenos Aires y bajo el tutelaje de Ortiz, figura de maestro a partir de cuya obra es posible distinguir algunos rasgos de la escritura del grupo (si bien no puede hablarse estrictamente de un grupo en un sentido orgánico): lenguaje vacilante, sintaxis fluida, atención al paisaje, alusión a cierta dimensión utópica nunca precisada y que unas veces pareciera adoptar la forma de la revolución socialista y otras la de un panteísmo donde todas las cosas perderían sus privilegios para formar algo así como una divinidad universal” (1999a: 226).

Afirmación potente la de García Helder que, no obstante, no se desarrolla. Así la “atención al paisaje” (donde no se explicita en qué términos es pensado y que características presenta dicha *atención*), característica de Ortiz es inexistente en Urondo, puestos a contraluz los poemas de *Historia antigua*, *Breves*, *Lugares* o *Dos poemas* lo primero que la lectura notará son las diferencias en la percepción del mismo. Explicamos. Para Ortiz, como la crítica no ha dejado de señalar (entre ellos García Helder 1996), el paisaje del litoral (y más específicamente el de las ciudades del Gualeguay, del Paraná, el río y en general la geografía entrerriana) es constitutivo de la visión. El paisaje es la respiración del poema, no un tema o un tópico sino el modo en que se configura la conexión con la lengua y los seres; el poeta se dice a sí mismo y dice lo circundante a partir de la observación, los cambios y las transformaciones en el paisaje; pugna por

incorporarse a ese cauce abierto en la contemplación mediante una progresiva indiferenciación entre el poeta y aquello que ve.

En los primeros poemarios de Urondo (aunque esto es extensivo a toda su producción poética) las referencias al paisaje en términos orticianos son circunstanciales y de ningún modo conforman el espacio desde el cual se gesta esta poesía pues, por un lado, las gaviotas, los pajonales (“Fuego nocturno”), el río (“La fiera”),³⁸ los bañados (“Garza mora”) y el poema “Arijón”³⁹ conviven con los bares (“Bar La calesita”), las calles y las tabernas (“Cinco de la mañana”), el teatro (“Candilejas”). Por otro lado, ni el paisaje ni la ciudad son preponderantes en esta poesía pues desde sus inicios configura como constantes la mujer, la amistad, y la reflexión sobre la vida que se vive.

Para finalizar con la visión crítica de García Helder, no resulta claro advertir a qué poemas se refiere cuando establece puntos de contactos en la alusión a una “dimensión utópica” ya que no los menciona, lo que sí es evidente es la sobreimpresión del texto orticiano sobre la escritura de Urondo.

Por su parte, en *Breve historia de la literatura argentina*, Martín Prieto enuncia “estos nuevos poetas santafecinos construyen un imaginario poético centrado en lo que Saer después llamará ‘la zona’ (el litoral con sus ríos, riachos, playas, patos, juncos, de origen orticiano), pero resuelto técnicamente no a la manera de Ortiz sino de un modo más cercano a la práctica invencionista, con notoria influencia de los poetas italianos” (2006: 388). Y más adelante siguiendo con esta doble tradición (Ortiz más resolución técnica italiana) “en el poema ‘Ojos grandes, serenos’ de su libro *Historia antigua*, de 1956, o, sobre todo, en el poema 5 de *Breves*, de 1959, donde la temática orticiano (el monte, la cañada, los pájaros, los palmares) y la mirada, también orticiano, en tanto impresionista, difusa y leve, está resuelta formalmente no con los recursos de Ortiz, sino con los de la nueva poesía italiana” (2006: 388-389). Si bien es notorio el

³⁸ En el poemario *Historia antigua* también aparece el mar en “Espera” y “Aves marinas” en lo que es una referencia literaria antes que geográfica ya que en el litoral sólo hay ríos.

³⁹ En el que aparece el río Paraná y referencias locales.

acercamiento en la forma de la mirada en ambos poetas (aunque, como se verá más adelante, lo enunciamos con variantes), como se explicitó en el caso anterior la poesía de Urondo no construye un imaginario litoraleño a la manera de Ortiz porque hay solo menciones circunstanciales al “río” o pájaros de la región, lo que no es suficiente para poner de manifiesto una influencia. Sumado al hecho que Prieto cita en tanto parte de argumento de ese vínculo situado en los inicios de la escritura de Urondo, un poema que no está incluido en la primera edición de *Historia antigua* sino en la reunión de sus poemas en 1972 (*Todos los poemas*).

Al finalizar su exposición, el crítico sostiene refiriéndose a Ortiz: “el dilema interno que sucede en quien sabe que tiene que ir al frente (en ese entonces, en España, a favor de la República y en contra del franquismo) y sin embargo no va, apelando a su condición de ‘refinado nostálgico y ultrasensible’, es resuelto especularmente por Urondo, quien, según todos los testimonios recogidos en su biografía firmada por Pablo Montanaro, sabe que no tiene que ir, porque lo van a matar, pero va de todos modos” (2006: 392) y más adelante agrega: “Urondo, beneficiario de muchas de las magistrales invenciones formales de Ortiz, las lleva hacia un lugar previsto en el modelo pero al que, sin embargo, si no hubiese sido por su intervención, no hubiesen llegado nunca” (2006: 392). Así dicho, el “más allá” al que lleva Urondo la enseñanza de Ortiz no está situado en la escritura sino en la vida por lo cual en términos de interpretación literaria nada puede objetarse porque lo que queda fuera en esta configuración esquema maestro-discípulo es justamente la literatura. No obstante, mucho de este entramado que realiza Prieto está presente en la lectura cristalizada de la obra de Urondo, como si su importancia (y necesario es decirlo, también sus limitaciones cuando el lector no evalúa positivamente su militancia) proviniese de la opción que tomó en la última parte de su vida. Esta operación elude y/o silencia los términos en que esta poesía se configura, se desarrolla y la apuesta que en tanto escritura realiza.

Por último, la lectura que realiza Nilda Redondo en *Si ustedes lo permiten prefiero seguir viviendo: Urondo, de la guerra y del amor* se inscribe en la línea de Prieto, lo que me exime de mayores comentarios, aunque no quiero dejar de mencionarla por el impacto que la misma —en tanto primer estudio crítico de largo aliento sobre su obra— ha producido en el campo de la crítica

sobre este autor. La autora afirma: “en su primera época como poeta, específicamente en poemas como ‘Arijón’ dedicado justamente a Hugo Gola y Juanele, de 1956, o los poemarios *Lugares* y *Breves*, Juanele está. Está presente la naturaleza, su sensualidad, su fusión con el ser del hombre poeta sin que por ello esté ausente el dolor de la humanidad desprotegida” (2005: 11). Lugares comunes que se sostienen en la recuperación arbitraria de términos relacionados con el paisaje. También aquí la conexión de su escritura con su militancia se hace presente: “Juanele le propone la alegría en torno al fuego, ‘a pesar de los ángeles de vidrio y del dolor y de la muerte’; y del ‘desvelo sobre tanta criatura sin abrigo’. Paco se desvelará por combatir contra esta injusticia; y la muerte lo estará acechando –él lo sabrá– malamente” (2005: 47).

Por nuestra parte, la lectura que realizamos respecto del magisterio de Ortiz discurre por otro sendero. En 1971 Urondo escribe para el diario *La Opinión* “Juan L. Ortiz, el poeta que ignoraron” en el que destaca el despojamiento y la búsqueda constante de su poesía que la distancia del oficialismo cultural, de un extremo ideológico a otro; la escritura ortiziana es “distinta a lo que puede ser sacralizado por las diversas gamas del liberalismo, desde Héctor P. Agosti a Victoria Ocampo” (2009: 122-123). La obra de Ortiz posee una capacidad reactiva a todo tipo de alineación con un proyecto cultural y/o político delineado en un ámbito exterior al de la letra del poema, sea el del “populismo obrerista” o el del “neoclasicismo epígono”. Capacidad reactiva que puede leerse también en contrapunto a sus declaraciones pues si bien Ortiz en una entrevista que le hiciera Juana Bignozzi en 1969⁴⁰ declara que la imagen de poeta es la de Raúl González Tuñón, en poemarios como *En el alba sube* y *El ángel inclinado* (textos que podríamos inscribir en lo que Martín Prieto (2006) denominó la “elegía combatiente”), que tematizan la guerra civil española y exhiben la tensión en que se coloca a la poesía a efectos de que responda de algún modo a la urgencia de la situación, se coloca en entredicho esta afirmación.⁴¹ La apuesta que realiza Ortiz es no ceder al reemplazo de la ética del poema por el

⁴⁰ “La poesía que circula y está como el aire”, entrevista con Juana Bignozzi en Aguirre, Osvaldo 2008.

⁴¹ Ejemplo paradigmático lo encontramos en “Sí, yo sé...” de *El alba sube*, en el cual se acepta la urgencia de los que luchan y se sitúa como irreconciliable esta situación con la disponibilidad para la contemplación estética en la que el poeta, pese a todo, insiste.

de la moral (por más utópicas y atentas a la revolución o a la transformación social que se presenten ciertas ideas).⁴²

La primera cuestión en la que trazamos una línea de continuidad con la poesía de Urondo (y no solo la de esta primera etapa ya que los vínculos no se reducen a este momento) es el poema entendido como modo de dejar constancia; esto sucede tanto en *El ángel inclinado* respecto de la guerra civil española como en *Adolecer* en relación con la historia argentina. El segundo vínculo es la voz poética que se compone en tensión indisoluble con lo otro, que atraviesa la escritura y vertebra el conflicto inherente a la voz que percibe, sea que ese conflicto provenga de la injusticia y el sufrimiento de los seres como en Ortiz o se produzca al interior de la voz poética y en diálogo con su contexto como en Urondo. En ambos se construye una relación dialéctica entre el yo que percibe con lo que se constituye como objeto de la percepción. Veamos los modos en que esto aparece.

En la poesía de Ortiz la interrelación que se plantea entre poeta y paisaje se sitúa desde una perspectiva de interrogación e incertidumbre: el yo que observa, poetiza y narra desde el espacio del litoral propone la posibilidad de una escritura que en contacto con el paisaje lo interroga dejando abierta la posibilidad de matices en el modo en que el medio circundante se percibe, mediante la inserción no sólo de adverbios sino de la forma de la pregunta (Retamoso y Piccoli 1997) pues el mundo solo es aprehensible por medio de percepciones parciales y fragmentarias. No obstante, esta indeterminación no se sitúa en el espacio interior del yo lírico sino en su percepción de los seres y las cosas, excepto en lo que respecta al sufrimiento y el dolor de las criaturas que habitan el mundo. Aquí, sin ambages, se está ante la injusticia que “mancha” el paisaje e interrumpe para el poeta (a menudo transmutado en un nosotros) el lazo con éste y, por ende, con la poesía que es antes que escritura manifestación proveniente del mundo. Siguiendo esta línea de lectura, en la entrevista citada con Juana Bignozzi, éste se refiere al

⁴² Sin embargo, si bien se construye una distancia con las representaciones sociales (los mandatos literarios y políticos del momento) los textos quedan entrampados en el modelo pedagógico descrito por Jacques Ranciere (2011), en el que la escritura se propone exhibir un estado insostenible de situación a efectos de aspirar a un cambio de percepción en el lector y de este modo instarlo a actuar.

fenómeno como “poesía en estado de latencia” (2008: 22). Las formas de la naturaleza son ellas mismas poéticas; el poeta da a conocer a través de la palabra ese dominio de conjunción entre la poesía y los seres de modo de hacer partícipe al hombre en esa interrelación. Es el poeta, en este sentido, un elegido; aquel que por un reparto de dones en el sentido de “disposiciones” (Ranciere 2011) puede percibir y comunicar; puede entregar ese dominio.

Así, el hiato que se produce entre poesía y mundo hasta tanto no advenga la revolución y “la tarde sea para todos” (en “Estas primeras tardes” de *El alba sube*), se cifra en la conjunción entre la mirada y lo percibido con su posibilidad de reconciliación fugaz y en riesgo y es también la que mantiene siempre renovada la disposición a la escritura. Al mismo tiempo ese espacio construido en la intemperie del mundo es vital en tanto el poeta preserva la relación de comunión de los seres con lo circundante.⁴³

En la obra de Ortiz la injusticia interrumpe la contemplación de la naturaleza y expone la soledad del yo poético al ser el único que puede gozar de la misma. A otros hombres, a los que no disponen del tiempo de ocio y despreocupación sobre la subsistencia cotidiana, les está vedada esta posibilidad. En los términos planteados por esta poesía, el más común impedimento para acceder a esta comunión hombre-paisaje es la pobreza material y espiritual, intrínsecamente ligadas. La posibilidad de reconciliación de los seres con la naturaleza a través de la llegada de un tiempo más justo cuando se plantea como posible (sobre todo en *El alba sube* y *El ángel*

⁴³ María Teresa Gramuglio sostiene que en esta poesía hay “una bipartición entre un momento de dicha, un estado como de plenitud, de gracia, y sobre todo de armonía, generalmente ligado a la contemplación de la naturaleza, y la irrupción —con ese *pero* que tan a menudo introduce el giro— de algo que hiere esa armonía: el escándalo de la pobreza, la crueldad; de la injusticia, el horror de la guerra, el desamparo de las criaturas; en un tercer movimiento, esa tensión, a veces generadora de culpas, convoca una visión que se modula en los tonos de la profecía o del anhelo: la utopía de un futuro radiante donde quedarán superadas todas las divisiones y la dicha podrá ser compartida por todos los hombres” (2004: 56). Agustín Alzari en una relectura que ha realizado de la obra de este poeta y refiriéndose a este esquema expresa: “más de la mitad de los poemas políticos de los dos libros referidos, *El alba sube* y *El ángel inclinado*, están por fuera de esa estructura recurrente. Y es precisamente en estos poemas que están por fuera donde la resolución de esta tensión alcanza su grado máximo de singularidad, al desprenderse del obligado final optimista, con esa utopía de un futuro radiante que la estructura bien descrita por Gramuglio supone” (2009: 5). No obstante, si bien está presente la dimensión planteada por Gramuglio en los poemarios de Ortiz (aunque con relieves como indica Alzari) lo está en una pretensión de lo máximo a lo que es posible aspirar en el espacio-tiempo delineado en lo porvenir; no obstante, cuando este mismo movimiento ondulante se inscribe en el aquí y ahora se transforma en circular en el que la dicha en la contemplación del paisaje se opaca por el sufrimiento pero a su vez el sufrimiento es soportable por la contemplación de la naturaleza.

inclinado) y no se remite a un futuro indeterminado, tiene como medio la revolución; sólo que aquellos que hacen la revolución, debido a su urgente tarea y compromiso, tampoco pueden involucrarse en la experiencia de la poesía.⁴⁴ Se construye entonces una visión restrictiva de las disposiciones y las posibilidades de los hombres en su capacidad de contemplación y percepción también en lo que respecta a las condiciones de urgencia en tiempos de revolución; de allí que el lugar del poeta se encuentre en el espacio incómodo de ser aquel que mantiene, a pesar de todo, la belleza del mundo.

Estamos entonces ante una disociación entre el orden de la experiencia estética y los demás órdenes. La conjunción estética sobreviene cuando se puede poner en suspenso otros requerimientos del cuerpo y la mente; por eso la pobreza material/espiritual y la urgencia de los hombres por lograr el cambio social son dos caras de la misma moneda: ambas imposibilitan el acercamiento a “la poesía (que) es el descubrimiento de la realidad interior de las cosas” (Ortiz en Aguirre 2008). Aquí radica la distancia entre esta escritura y otras de la época que podríamos colocar bajo la denominación “poesía social”. Si esta última plantea “una relación de continuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles según las cuales los sentimientos y pensamientos de los que las reciben se encuentran afectados” (Rancière 2011: 55); es decir si en la lectura reconocemos ciertas señales sensibles que se comprometen, en teoría, con una determinada lectura del mundo y este reconocimiento conduce a intervenir en la situación del mundo, es este modelo que Rancière llama “pedagógico” el que se halla puesto en jaque en la poética de Ortiz. *En el aura del sauce* es la escritura que afirma por su misma existencia que el arte no se “transforma” en vida, ni “representa” el dolor de los humildes, ni puede inscribir un programa poético que acerque a los hombres a la poesía y, por lo tanto, tampoco puede ser parte de un proyecto político de transformación del mundo. No obstante, esta poética también se halla entrampada: Ortiz no imaginó una poesía en la que alguna posibilidad estética les fuera ofrecida a los hombres que no se constituyeran como el yo lírico en “un refinado nostálgico ultrasensible”

⁴⁴ Así, en “No podéis, no, prestar atención” de *El ángel inclinado*.

pero esa misma insistencia en las disposiciones necesarias para la aprehensión de la poesía es la que le permitió definir un modo de habitar el mundo que amplía la relación sensible con nuestro entorno. Esta escritura al construir una relación íntima entre la mirada que percibe y lo percibido inscribe al hombre en los seres (entendiendo por tal todo aquello sujeto a cambio), y los seres en el hombre en una vinculación concomitante en la que, como afirma Francisco Urondo en “Un largo poema épico” refiriéndose a la obra de Ortiz “cada elemento se concreta y se continúa en el otro. Así, esta obra es una sabiduría, un gran acto de amor” (Urondo en Aguirre 2008: 74).

Nos hemos detenido en la interpretación de la poética de Ortiz pues la escritura de Urondo la toma como referencia al considerar como prioritario la relación del hombre con su entorno. En ambos se configura una relación compleja y en tensión entre el yo y lo otro. En los comienzos, desde *Historia antigua a Nombres*, la escritura se inscribe en el espacio iniciado por la poesía del escritor entrerriano Juan L. Ortiz, no en términos de influencia sino de envíos en dos aspectos concatenados que en su reunión muestran una relación fecunda.

En el primero la mirada se sitúa en una perspectiva de interrogación e incertidumbre que preside la observación, contemplación y reflexión. Como se expuso en el caso de la obra de Ortiz, el yo que observa, poetiza y narra desde el espacio del litoral propone la posibilidad de una escritura que, colocando en el centro al yo lírico no lo hace fuente de certeza sino elemento de búsqueda; en contacto con el paisaje lo interroga y se interroga dejando abierta (en la mayoría de los poemas) la posibilidad de otras interpretaciones.

En este terreno transitado por Ortiz, la escritura de Urondo privilegia la incertidumbre como si no se estuviera seguro de lo que se contempla y experimenta y, al mismo tiempo, como si estuviera buscando las palabras justas para dar cuenta de esta experiencia. En sus comienzos sitúa también al yo como sujeto privilegiado pero no fusionado con lo que se observa sino en cruce. En este encuentro entre el yo y lo otro, lo que se producirá es la interrogación sobre lo que se percibe como hemos visto en “Cinco de la mañana”. En la escritura de Urondo lo otro ya no es

exterior sino que se sitúa en el mismo sujeto; éste se posiciona –como ha enunciado Pichon Rivière– como objeto de conocimiento. En sus primeros poemarios (de *Historia antigua a Nombres*), como hemos desarrollado previamente, el sujeto se posicionaba en tensión con lo contemplado ya que se producía allí una espera de cambio –en el conflicto entre el pasado, el presente y el futuro– adviene la promesa de lo porvenir, sin entenderse todavía en términos de justicia o revolución. Es a partir de *Del otro lado* que la injusticia se transforma como en Ortiz en una herida abierta que interrumpe la contemplación y exige una respuesta concreta, aunque el yo poético se sitúe todavía en la indecisión, en la duda de cómo vincular la poesía y la política que en sus inicios (cfr. “García Lorca”) había concebido como separados. En la “Introducción” a la *Primera Reunión de Arte Contemporáneo*, Urondo es directo en relación con este tema. Allí cuestiona la idea que baste la voluntad o el arte para restablecer vínculos verdaderos entre los hombres pues para que la obra “gravite progresivamente en nuestra realidad” se necesitaría de “la acción orgánica y de ninguna manera uniforme de los intelectuales” (1958: 9).

La segunda forma del envío entrelazada con la anterior es la construcción de una estética basada en la cotidianidad del poeta. Lo que inscribe la letra del poema es lo que se contempla en el espacio desde el que se configura esa voz. La variación entre Ortiz y Urondo se produce en dos aspectos: por un lado, el objeto privilegiado en el primero es el paisaje, en el segundo las experiencias que atraviesan al poeta; el segundo aspecto se relaciona con la forma en que el lenguaje nombra esa cotidianidad.⁴⁵ En Urondo, la estrategia es doble: por un lado hace ingresar a la letra del poema el día a día del hombre en su cotidiano vivir, los temas que los reúnen como el amor, la amistad, la mujer (y aquí la diferencia con los movimientos poéticos anteriores y el acercamiento a la poesía que en su ensayo *Veinte años de poesía argentina* caracteriza como

⁴⁵ En Ortiz, enunciado brevemente, los intentos de comunicar la experiencia del paisaje, de dar cuenta de la percepción de las cosas y los seres constituye los cimientos de las búsquedas con la lengua, tanteando en la forma de las palabras y en la sintaxis hasta conferirles la musicalidad necesaria en la transmisión de las percepciones: diminutivos, superlativos y neologismos en los que predomina el aspecto fónico [ocarinarían, cintilla, amapolillas, viborinas, serenísimo], préstamos del francés) en una sintaxis morosa que tiende a la expansión (subordinadas dentro de subordinadas, polisíndeton) y a partir de una lengua que se sostiene principalmente en la alusión (metáforas, puntos suspensivos, presencia recurrente de signos de interrogación finales que no implican una respuesta, uso del modo condicional y de adverbios que cumplen la función de relativizar lo enunciado).

posfrondizista); por el otro, al entender como un continuum tema y lengua poética, esta última debe hacerse permeable y oír las voces de la calle. De este modo, al proponerse ver y señalar puede “procurar una conciencia (...) aspirar a un cambio”.⁴⁶ La forma que adquiere esta nominación es el de un lenguaje cercano a las formas coloquiales (emergente en la poesía de los cincuenta esos años e instalada en la década del sesenta con la vertiente denominada conversacional) desde sus inicios en *Historia antigua* (pasando por un impasse dado por *Breves y Lugares*). Coloquialidad que rehúye los lugares comunes y la representación de estereotipos sociales pero también las formas procaces del habla, las formas no normadas de la lengua o, lo que es característico de la conversación, como la incompletud en los enunciados. Poesía entonces en la que se hacen presentes términos de la cotidianeidad dentro de una estructura lingüística convencional. A contrapelo de lo que los invencionistas y *Poesía Buenos Aires* manifestaban como principio: rehuir la estructura lógico convencional.

3. La formación *Poesía Buenos Aires* en el recorrido poético

Cuando Urondo se traslada a Capital Federal se conecta con el círculo de poetas de *Poesía Buenos Aires* y al poco tiempo se produce su primera publicación,⁴⁷ en 1954 su poema “Gaviota” aparece en el número doble 13-14 de la revista *Poesía Buenos Aires*. Ésta ya ocupaba en ese momento⁴⁸ –y a pesar de su escasa tirada que no superaba los 500 ejemplares– un lugar de

⁴⁶ Enuncia Urondo en *Veinte años de poesía argentina* refiriéndose a los años 60: “la nueva poesía que crece entre nosotros, dentro de un proceso más general de conformación de una conciencia transformadora, tiende a procurar un lenguaje propio que nace justamente de un ejercicio compartido de la realidad, y tal vez de una necesidad de objetivarla –darle una forma- designándola, incorporándola al poema y, por tanto, signando nuestra cultura” (1968: 87).

⁴⁷ Si se atiende a datos biográficos proporcionados por Montanaro, Urondo escribió durante su adolescencia un poemario que se encuentra perdido: *Girostatos*.

⁴⁸ *Poesía Buenos Aires* aparece en 1950 y se extiende hasta 1960 con la publicación de 30 números. Es considerada por la crítica más un movimiento que una publicación y de la misma –en palabras de Martín Prieto– son “beneficiarios casi todos los grandes poetas del siglo XX, tengan o no que ver estrictamente con *Poesía Buenos Aires*” (2006: 375). Ya en 1981 en el prólogo a *La poesía del cincuenta*, escrito por Daniel Freidemberg y editado por el Centro Editor de América Latina se enuncia sobre la misma: “con *Poesía Buenos Aires* queda instaurada una nueva manera de concebir la poesía, que funde las mejores propuestas surrealistas e invencionistas, y que implica la puesta al día de la lírica argentina. La revista reivindica la autonomía de la escritura poética –en realidad, más que en la escritura se interesaron en la experiencia poética–, librándola de la subordinación a cualquier otro fin (moral, político, religioso,

privilegio no sólo por nombres como el de Edgar Bayley quien había formado parte de la revista *Arturo* y redactado el texto manifiesto del grupo invencionista, sino también porque estaba estableciendo parámetros de renovación en el ámbito de la poesía en lo que refiere al reordenamiento del pasado y al plan de traducciones que colocó en circulación poetas europeos y norteamericanos contemporáneos (Cesare Pavese, Eugenio Montale, Rene Char, Giuseppe Ungaretti, Henri Michaux, Dylan Thomas, Wallace Stevens, entre otros); esto permitió que poetas anteriores: “se volcaran hacia una expresión más personal y, por lo tanto, más artística, y que simultáneamente otros, ya sí de la misma generación, pudieron desarrollar una obra nueva pero sin conexiones programáticas con el invencionismo” (Prieto 2006: 374). Este último fue el camino tomado por Urondo.

Por lo dicho anteriormente, el poeta ingresa al campo literario desde una revista de “vanguardia”, en uno de los números fundamentales de esta publicación pues en él Raúl Gustavo Aguirre y Nicolás Espiro definen y establecen quiénes son los poetas poseedores de un “espíritu nuevo”.⁴⁹ Este espíritu proveniente del ser (en palabras de Aguirre) es lo primordial, por sobre los rasgos del lenguaje poético que en cada caso se adopte. La participación de Urondo no se limita a este número, publica además en este sello tres poemarios: *Historia antigua*, *Breves* y *Dos poemas*.

3.1. Impasse y redefinición en *Breves* y *Lugares*

didáctico), pero también rechazando la concepción romántica del poema como mera expresión del autor (1981: 11-12).

⁴⁹ Los poetas del “espíritu nuevo” se dividen en dos grupos. Conforman el primero, los propios de la revista –Edgar Bayley, Raúl Gustavo Aguirre, Jorge Enrique Móbili, Rodolfo Alonso, Juan Jacobo Bajarliá– y autores cercanos a sus integrantes –Mario Trejo, Francisco Madariaga, Natalio Hocsman, Omar Aracama, Carrol, Alberto Vanasco, Néstor Bondoni, Lamadrid–, mientras el segundo se constituye por poetas que también están “buscando una salida hacia una expresión del hombre” (1979: 151), sin circunscribirse en el área de influencia de las estéticas surrealista e invencionista. Esta similar actitud hacia la aventura poética de parte de ambos grupos demuestra, según Aguirre y Espiro, que “el decisivo cambio en las tendencias de nuestra poesía es un proceso que responde a necesidades profundas del espíritu” (1979: 151). En este segundo grupo se incluye Urondo con su poema “Gaviotas”.

Breves, dedicado a Noé Jitrik, es editado por *Poesía Buenos Aires* en 1959 y está formado por dos apartados compuesto de 20 pasajes el primero y de 10 el segundo, separados –en ambos casos– por números. El lenguaje se torna más lírico, se atenúan hasta casi desaparecer los términos y matices de coloquialidad presentes en *Historia antigua*. Minimalismo, concisión y condensación en la construcción de las imágenes son las notas más relevantes. Aquí la cotidianeidad deja paso a la contemplación y reflexión, las imágenes tienden a yuxtaponerse; en algunos poemas apenas se insinúa un movimiento: “hay que rastrear/ durante toda la noche/ todavía”; “rosa del aire/ –una niña canta/ junto al fuego”, sin todavía definirse o articularse a otras acciones.

En el primer poema alternan versos breves formados por una o dos palabras hasta el máximo de versos octosilábicos (aunque no sean los que abundan), a veces dispuestos en estrofas, en los que se hace presente una mínima adjetivación. No hay mayúsculas ni signos de puntuación, excepto el de la pregunta y el de guion medio. Si bien se utilizan verbos perfectos, el léxico no pertenece a un registro culto sino a una lengua estándar, sin el uso de coloquialismos. La nominación es mínima. El ritmo se sostiene en paralelismos o cuasi paralelismos, en reiteraciones en la misma posición de partículas: “su”, “esas”, “y”, “un”, “una”, “la”, “sin”.

La estrofa con la que se abre el primer poema ubica al yo poético cuya identidad se halla en duda en el lugar de la orilla:

1.
de boca
sin ruidos
he caído una tarde
sobre la playa

y no recuerdo
si he despertado
o si fue otro
quien se levantó
de la arena

tengo mala memoria (107).

En estos versos se pone de manifiesto (como hemos visto en “Cinco de la mañana”) una de las características del lenguaje de Urondo: la ambigüedad entre dos posiciones que comúnmente se presentan como opuestas “no recuerdo/si he despertado/ o si fue otro” aquí son complementarias pues no hay elección de uno de los términos. La ambigüedad refiere al “ser”, la lengua se limita a dejar constancia: “tengo mala memoria”, relativizando la relevancia en la importancia de su identificación, pues sea que el mismo u otro el que enuncia, en definitiva la voz está allí. En ese espacio indeterminado, el yo poético observa los elementos naturales y sus cambios en el transcurso del día pero no para contemplar la naturaleza sino para situarse en ella (movimiento que se reiterará en “Arijón”): “13. Envuelta en el rocío/ la tarde gira// se marea/ y se duerme// desconocer la derrota// y seguimos flotando/ en otros destinos” (110).

Como en *Historia antigua*, la espera signa este poemario, en un entorno atravesado por elementos naturales pero sin constituir un paisaje definido, se tematiza la problemática del transcurso del tiempo y, primordialmente, lo que sucede en este aquí y ahora. Es tarde para algunas cosas y muy temprano para otras aunque se vislumbra que: “tarde o temprano/ empezará todo/ al calor de la música”; “una esperanza/ de ser limpiamente libres” (111); “es tarde para la luz/ y las tinieblas// temprano para morir” (111). Un atisbo de esperanza proyectada hacia el futuro, al porvenir impregna estos versos en contraposición al momento actual, en una contemplación que no conduce al sosiego sino al hartazgo, agobio ante la tarde, la noche, el amanecer, la sucesión de los días; circularidad que se sostiene en la significación de las palabras y en la construcción sintáctica reiterada en paralelismos y anáforas:

17.
este tiempo
sin estaciones
sin textura para el amor

este tiempo
de escombros
y de promesas
este tiempo
y el triste desamparo
de tus palabras (112).

La tensión entre el presente y el porvenir se resuelve en la necesidad de lograr una nueva percepción: “hay que pasar la noche/ tocar la oscuridad// nuevos ojos para mirar/ estas costas” (113).

El poema II experimenta más radicalmente con los versos: la brevedad y la concisión aparecen en el verso mismo, son recurrentes los conformados por una palabra (verbo, sustantivo, artículo, preposición o nexos, adjetivo, adverbio) o un sintagma (“la rosa”, “la mujer”, “una rosa”). Así, se selecciona un tópico recurrente en la literatura: la rosa y se lo prueba en el espacio, la grafía y el sonido; los cortes de verso intensifican la medida de cada término construyendo un ritmo encabalgado.

A diferencia del poema I donde la construcción poética giraba sobre un estado –la espera en el presente, más aludida que explicitada–, la rosa es aquí la figura recurrente planteándose una conjunción entre ésta y el poeta en un comienzo de recorrido (“doy”, “recibo”, “modificándonos”, “complicidad”) que luego se va distanciando, interrogando hasta ser lo otro:

1.
rosa
sensible
y entendida

domina
y comprende

doy lo que pide
recibo lo deseado

andamos juntos
por allí modificándonos

y la complicidad
nos identifica (114).

La mujer, los pájaros, el sol, la lluvia, la luna acompañan el idilio entre rosa y poeta hasta que algo ocurre: “en el/ clamor/ incoloro// en el grito/monocorde/ de/ la sangre/ y el alcohol// las/ cotorras/dejaron/sus/nidos// el cuervo/voló// el secreto/de las/ramas/vacías/era/anaranjado (...) buscaba/infructuosamente/una rosa/en el fuego/ líquido/de la/tarde//(...) pero/nadie/era” (118). El término “clamor” (recurrente en la poesía de Urendo posterior) produce una ruptura en el idilio,

una herida que no cesa donde la sangre fluye y entonces la rosa es ida, su búsqueda no conducirá a ningún lugar.

Luego de la interrupción de la comunión inicial es el transcurso del tiempo el que da lugar a la interrogación del poeta (lo que continúa alejándolo del milagro de la rosa): “6. ¿qué podrá/decir hoy/de la rosa?// (...) ¿del manto/de sueño/sin identidad/ni memoria/que cae/con el baile/del último pétalo?// qué puede decir/si no alcanza a ver/la luz que le pasa de largo// si no se le ha animado/al silencio más fácil” (123). Como observamos ya no hay solo encadenamiento de imágenes sino una articulación narrativa. La fusión con los elementos naturales se interrumpe mostrando la distancia con estos, en una voz en tercera persona que se muestra ambivalente entre estos dos espacios, fluctuando entre la primera y la tercera persona. El final del poema profundiza en el hiato: “pero/ la/ rosa// la que/no supimos/ admirar// la/ *delicada*/ la/solidaria/sin remedio/se/ ahoga/en las/aguas/tolerantes” (123), en una respiración entrecortada por los cortes de verso. Es este el tiempo de la experimentación pues el poeta ensaya las posibilidades combinatorias del lenguaje. Con reminiscencias de Giuseppe Ungaretti no solo en los versos breves sino en la alternancia entre versos de mayor y menor extensión, en la escasa adjetivación, los encabalgamientos abruptos y la reducción a elementos mínimos de la palabra.⁵⁰

Lugares está compuesto por 13 poemas⁵¹ que continúa con la brevedad del verso y del poema vistos en *Breves*; nuevamente se hallan ausentes las expresiones coloquiales y desaparece el tono narrativo que podía observarse sobre todo en el segundo poema de *Breves*. La primera persona se soslaya casi por completo, predominando la tercera y la segunda. Permanece el tópico de la espera en una atmósfera de elementos naturales, la mayoría de los títulos (“Garza mora”, “Vuelo nupcial”, “El tiempo sigue”, “Espera”, “Un día más”, “Todo pasa”, “El sueño de los justos”, “Aves marinas”, “Días inquietos”, “Tanto amor tanta huella”) hacen referencia a la

⁵⁰ En esta línea de lectura se sitúa García Helder quien afirma: “estas piezas delicadas representan, si se quiere, el costado invencionista de Urondo, donde la concentración y el silencio repelen cualquier desarmonía.” (1999a: 226).

⁵¹ Uno de ellos, “Espera”, forma parte de la edición original de *Historia antigua*.

naturaleza y al paso del tiempo. Las imágenes como diapositivas tienen el efecto de sensaciones fugaces; así en el poema que abre el libro “Garza mora” los elementos naturales: “nube”, “bandurria”, “bañado” aparecen en imágenes aisladas como si fueran instantáneas, fotos tomadas en diversos momentos: “una nube blanca/ roza los vidrios/ y pasa // una bandurria enamorada/esgrimiendo/sus plumas grandes/de mujer” (91). En la tercera estrofa se suma la ambigüedad del referente “un bañado intenso/ y largo/ reflejando el rostro/que quisieras mirar” (91). Y la última concluye con versos que no se articulan con los precedentes: “vida linda y fuerte/ésta// vida grande/difícil de vivir” (91). En “Vuelo nupcial” la naturaleza es parte vital, no un friso sino un elemento vivo que siente a la par del poeta “nace la noche/signo confuso de los amantes/ viento húmedo del amor/ mis huesos/tu inclinación/soplo que huye conmigo/polvo que se levanta/terso/alto” (92). La certeza de que todo pasa, el amor y el tiempo. Similar construcción se lee en “El tiempo, sigue” con una perspectiva de espera sin saber qué: “qué veremos después/más hermoso y más lento” (95).

En conclusión, en *Breves y Lugares* estamos ante una poesía sustantiva donde la descripción es casi inexistente. Esta línea explorada en estos dos poemarios no se continúa en los próximos, los cuales vuelven al inicio de la poética plasmada en *Historia* antigua. Hay, no obstante, un aprendizaje. La poética posterior se beneficia de la experimentación con la medida del verso, al instalarse cómodamente entre versos de arte menor, arte mayor y libre.⁵²

3.2. Ampliación de historias mínimas: historia y política en *La Perichole* (1953-1954)

Este poemario⁵³ hace alusión a una figura histórica: Micaela Villegas, conocida como La Perricholi, cantante y actriz de teatro peruana del siglo XVIII que mantuvo un romance muy comentado en la sociedad limeña con el virrey don Manuel Amat y Junyent, quien le triplicaba la

⁵² La poética de Gola en *25 poemas* reenvía en la vinculación del yo con la naturaleza y el uso de imágenes a estos poemas de *Lugares*. Sin embargo, su poesía posterior no encuentra puntos de contacto con la escritura de Urondo.

⁵³ Una versión anterior es publicada en la revista *Poesía Buenos Aires*, en el N° 15 de 1954; el texto final se editará en libro en 1972 en *Todos los poemas*.

edad. *La Perichole* es en esta etapa un fuera de serie, se conecta con poemas de la segunda etapa, sobre todo *Adolecer* en su vertiente narrativa y con la obra teatral *Archivo General de Indias* en la recuperación de hechos históricos vistos desde la perspectiva de anécdotas menores.

Urondo recurre aquí a una estructura singular, cercano a una obra de teatro en la presentación de diversas escenas: Proemio, Anécdota 1, 2; Acaecer 1, 2, 3, 4; Hecho 1, Hecho poético; Nota; Suceso; Acontecer; Último suceso; Salvedad.⁵⁴ Comienza con un Proemio, un prólogo que funciona como en los poemas épicos a modo de introducción al texto: “Ahora la incertidumbre, la aventura/donde la indolencia hostil del tiempo,/alienta/el aire exasperado, el soplo/de los héroes; estampidos,/desconciertos; destructores orgullosos de lápidas/levemente emotivas, templos/inviolables y lúcidos” (79). Esta primera estrofa marca el tono que signará el recuerdo del romance, la mirada sobre el pasado es incierta por el paso del tiempo que desvanece el brillo de esos héroes. A continuación se inscribe la distancia de estos con la figura de la Perichole: ella es “el más remoto fuego, la luz/ del aire sin historia, la infancia/ soterrada, la primera energía” (79). Está allí antes que ellos y los trasciende. Los adjetivos “remoto”, “primera” asociados a sustantivos positivos que sugieren la potencia: “fuego”, “energía” marcan dicha perspectiva. Así, en la contraposición entre las costumbres acartonadas de la sociedad conservadora limeña del siglo XVIII y el modo de ser y actuar de esta mujer se trama el poema.

Anécdota 1 presenta a Micaela Villegas centrando su construcción alrededor del romance con el virrey y las maledicencias de la sociedad limeña. En esta dirección, es la mirada de esos otros lo que la define en principio: “inagotable”, “un potro memorable digno/de gestas, de Burgos o emperadores” (86). La mujer-objeto, animalizada en función del placer, del deseo del hombre. Así cosificada, cuando su belleza se apaga, el virrey la descarta y ella se refugia en un convento: “Entró con toda la imprecisión de su amor épico, con la cabeza digna, la mirada luminosa y movilizadora por el ritmo de sus palabras que todavía reiteraban:/ –Dios mío, Dios mío, cómo irá cambiando todo esto” (87). Mantiene intacta su altivez y su distancia con el resto, la relación con

⁵⁴ El poema alterna versos largos y de media extensión con otros libres que se disponen en párrafos.

el virrey no es una más sino que se ha tratado de un “amor épico”. En la voz de la Perichole la reiteración de “Dios mío” vislumbra el desconcierto y, al mismo tiempo, el verbo en futuro acompañado del gerundio señala que el cambio de vida no es una clausura sino apertura a lo que vendrá.

La construcción de la figura de Micaela Villegas tiene poco que ver con los hechos históricos⁵⁵ y mucho con la tradición literaria, específicamente la peruana a través del texto “Genialidades de la ‘Perricholi’”⁵⁶ escrito por Ricardo Palma e incluido en sus *Tradiciones peruanas*. La historia del romance, su relación con el virrey, la importancia de su figura exclusivamente por su vinculación con don Manuel, su retiro del mundo artístico luego de la partida de éste es lo que se ficcionaliza en el relato de Palma y aquí es poetizado. A diferencia del escritor peruano que recoge de la tradición popular su argumento, Urondo lo hace de la tradición literaria. Las tradiciones escritas por Palma son pequeños relatos que recuperan un episodio o figura histórica significativa o un conflicto amoroso o político que exhibe las costumbres o preocupaciones de una época. Éstas reelaboran en la escritura la tradición oral y recrean la ciudad de Lima, sus habitantes y costumbres elevando el pasado a mito urbano. En Urondo esta veta de reescritura de personajes y situaciones se proyecta a textos posteriores como *Adolecer* y *Archivo general de indias*.

4. Nombres: observar y designar desde diversos puntos de vista

Este poemario reúne poemas escritos entre 1956 y 1959 y es publicado en 1963. Está compuesto por tres apartados: “Arijón”, “Candilejas” y “Algo”. Los dos primeros fueron analizados previamente ya que conforman el poemario anterior *Dos poemas*, por lo cual nos detendremos en “Algo” conformado por un grupo de 26 poemas breves. Mirado

⁵⁵ En términos históricos, la historia es muy distinta: cuando el virrey es depuesto y regresa a España, Villegas se casa y se dedica a la producción de obras teatrales junto a su esposo, como empresaria y propietaria del teatro Real Coliseo de la Comedia.

⁵⁶ Las *Tradiciones* constituyen un corpus narrativo prolífico y consistente, publicado en seis volúmenes (entre 1872, 1883, y 1911), en los cuales se mitifica la historia peruana.

retrospectivamente, *Nombres* es el punto de inflexión en su poesía ya que aquí –como ha señalado la crítica (Prieto 2006, García Helder 1999a)– se abre una nueva etapa en la que decantan experiencias previas con el lenguaje así como se hacen presente elementos que serán una constante en poemarios posteriores. Nos referimos a la incorporación de expresiones del tango y fundamentalmente a la configuración de un lenguaje que incorpora los tonos, los objetos, las expresiones de la cotidianeidad urbana. Al respecto, Horacio Salas expresa que en estos textos poéticos se hace presente la “búsqueda de un lenguaje despojado totalmente de artificios retóricos, un lenguaje vigente, sin lastres poéticos previos, una poesía que utiliza las palabras cotidianas con la misma sencillez de un diálogo entre amigos” (1968).

Miguel Brascó, especie de guía inicial del poeta,⁵⁷ reseña en *Zona de la poesía americana*

Nº 3 este poemario y enuncia que fue escrito

para comunicar, para transferir, para proyectar sobre las pantallas de las conciencias ajenas (llenas de arrugas, de las depresiones, de los puntos brillantes, de las escoriaciones y esplendores de las experiencias personales) para proyectar en esa pantalla las imágenes y experiencias vistas, padecidas y disfrutadas por el poeta. Estas referencias se acumulan a las otras y permiten al ser humano (...) trascender los límites de la experiencia personal y ver al mundo con los ojos de la especie. Por lo que la poesía viene a ser la única *religión* verdadera (19).

Estas palabras no son circunstanciales, ya que el interés en Urondo por nombrar al mundo, por dar palabra a experiencias, seres y objetos desde una sensibilidad propia y no desde una retórica se enlaza con sugerencias y llamados de atención de Brascó en sus comienzos. Así, en una entrevista con Pichon Riviere realizada en 1971 leemos: “Urondo –en Santa Fe todavía– le mostró un poema donde aparecía un pájaro que solía aletear bajo las plumas de vates europeos, pero que nunca había sobrevolado la Argentina. Brascó le preguntó, sencillamente: “¿por qué escribís sobre algo que no conocés?” (2016: 277).

En el imaginario de Brascó la literatura es “representación y expresión de la vida”, expresa valores “que surgen de la experiencia individual y colectiva y en los diferentes estados

⁵⁷ Se conocieron en Santa Fe mientras Urondo cursaba sus estudios secundarios en el colegio nacional y Brascó se desempeñaba como celador (Montanaro 2003). También Brascó se refiere a su amistad con este escritor desde los tiempos santafesinos, en la escuela media y luego en el “Retablo de Maese Pedro” en el que ambos participaron (*Zona de la poesía americana*, Nº 3).

del espíritu”. Por lo tanto la materia del poeta es “la realidad (cotidiana o mágica) del vivir y su objeto (...) vivir equivale a *tomar conciencia del mundo*”.⁵⁸ Esto se logra a través de la experiencia personal, tal como le sugiere a Urondo con la pregunta consignada, no a través de “preconceptos heredados”. Brascó articula la relación del poema con la experiencia que atraviesa el poeta en una perspectiva que se sitúa en términos de verdad, verdad para el sujeto y honestidad en la expresión de esa experiencia, en un afán por evitar excesos retóricos y/o preciosistas.⁵⁹ El poeta antes que a una tradición determinada responde ante sí mismo, ante el contenido de verdad en un sentido de autenticidad. En este horizonte demarcado puede leerse la primera y segunda etapa en la poesía de Urondo, así como los artículos que escribe sobre literatura se posicionan en estas coordenadas.

4.1. “Algo”: Oscilaciones en el punto de vista

En “Algo” el yo poético se sitúa en la posición de observador; en los poemas hay una alternancia entre la primera persona del plural, la segunda y la tercera con excepción de “Como bola sin manija”, “En aquel entonces” y “Vattene a casa” que marcan la transición hacia “B.A Argentine” y, fundamentalmente envían a *Del otro lado* con la instalación de una primera persona singular. Esa preeminencia de la segunda y la tercera persona traza en el poemario el recorrido de salirse de la interioridad del yo poético y observar qué ocurre con los hombres en este tiempo que la escritura va a presentificar como “aciago”. Antes que describir lo que ocurre, los poemas dan cuenta de su impacto en las personas, por eso casi no se adjetiva, se nombran situaciones y estados de ánimo.⁶⁰ En esta línea, leemos “Peppermint”, fechado el 7 de marzo de 1958, dedicado a Juan

⁵⁸ Archivo 25 de enero de 1959, diario *El Litoral*. “Cuaderno de notas Brascó”.

⁵⁹ Sostiene en “Cuaderno de notas”, publicado en el diario *El Litoral* que “En cada poema verdadero, el poeta toma conciencia de algún aspecto de la existencia y la expresa, huyendo de toda retórica y procurando la mayor precisión”.

⁶⁰ En tal sentido, Urondo afirma en *Veinte años de poesía argentina* respecto de los movimientos coloquialistas en el que su poética de este período se inserta: “designar los elementos que constituyen la realidad tangible que un poeta, después de todo, también comparte y modifica. Designar así, es también buscar claridad, conciencia” (1968). El imperativo poético es que las palabras refieran lo más nítidamente posible a lo que se observa, para conseguir aprehender esa “realidad”, comprenderla en sus consecuencias, con una alusión sin certeza a la posibilidad de cambio. En esta dirección, también César Fernández Moreno, con quien comparte el proyecto de *Zona de la poesía americana* coloca su poética en estas coordenadas: “es una poesía apta para esta tierra todavía innominada, que exige un nombre que la designe más que una

Carlos Portantiero y Juan Gelman,⁶¹ referencia la situación de agotamiento que se atraviesa, no individualmente sino en un sentido colectivo. El título en inglés señala una constante en la escritura de este autor que incorpora expresiones “conocidas” en francés, portugués, italiano e inglés en los títulos y en el cuerpo de los poemas:

no cantan
los que nunca conocieron una esperanza

dicen que la esperanza no aparece
y que algo se derrumba

dicen que se desliza la vida
por la pendiente donde comienza

que está en un declive
que se desploma por naturaleza
que la vida no es vida

no escuchan las risas que empujan al amanecer
ni el canto último del ebrio extenuado
que se aleja
abandonando la noche con indecisión

saben que caer es difícil
que después de los brindis
vienen los sueños y los presagios
que es penoso tranquilizar el corazón alegre
y el abandonado

nadie se atreve a cantar
junto al endurecido silencio
sin promesas (154).

La “vida que no es vida” debe terminar, la vida está personificada como sujeto porque no es individual esa falta de perspectiva sino social. Ese “silencio endurecido” que se nombra está lleno de ecos, de historia sedimentada, que se encuentra inmóvil aunque parece a punto de estallar porque ese canto ronda, trae el cambio sin avizorarse todavía “nadie se atreve a cantar/ sin promesas”. La reiteración de la negación (no, nunca, nadie), los sustantivos (pendiente, declive),

interpretación poética que la califique (...). Se advierte así que Urondo, (...) se atiene a esa necesidad esencial de corporizar, siquiera nombrándola, nuestra huidiza realidad americana” (1967: 321).

⁶¹ Ambos pertenecientes al Partido Comunista Argentino en este momento. Gelman deja el PCA en 1963 aunque comienza a presentar disidencias un tiempo antes, desde la revolución cubana en 1959, Portantiero también abandona el partido en 1963.

verbos (desploma, desliza) señalan ese tiempo que agoniza, inclusive cuando haya aún motivos personales para “el corazón alegre” y “los brindis”.

En “Aguante” el mismo título retoma una expresión coloquial que puede ser leída como metáfora del momento que atraviesa el yo poético:

no espera una tarde que se prolongue
entre las sábanas
no pretende cierta risa
en estas aguas irritadas
(una tibieza
un interés
un abandono
una complicidad)

es egoísta con algunas pretensiones
agrio y torpe
se disculpa no ofrece nada
no espera tiene miedo

conoce su destino
las maneras de su tiempo
y cuando nadie le escucha
aúlla como las fieras
o calla y fuma

también insulta
golpea los muebles
se lastima las manos
sin compasión y sin dolor

soñó con otra naturalidad
no siente demasiado cariño
como los payasos
tartamudea sin representar
sonríe como un loco (162-163).

La adjetivación se halla casi ausente, los tiempos verbales en presente señalan estados de ánimo, acciones, emociones, actitudes de ese “yo” visto desde fuera, como si fuese una evaluación de su presente y su destino, sin vacilaciones ni interrogaciones. La desolación de ese yo/otro podría ser la de cualquiera: “no espera una tarde que se prolongue/entre las sábanas/no pretende cierta risa/en estas aguas irritadas” (162). El no esperar se asocia al temor y a la soledad de los destinos individuales “es egoísta con algunas pretensiones/agrio y torpe/se disculpa no ofrece nada/ no espera tiene miedo” (162). El único verbo en pretérito perfecto “soñó con otra naturalidad” reenvía al título, a ese “aguante” en un presente insoportable (“insulta”, “golpea”,

“se lastima”, “sonríe como un loco”) por aquello que se imaginó de otro modo. El sustantivo “aguante” marca que este estado de abandono no será eterno, es un tiempo, un momento, no una situación irreversible.

En solo tres poemas de *Nombres*, “En aquel entonces”, “Como bola sin manija” y “Vattene a casa” aparece la primera persona del singular. Me detendré en “Como bola sin manija” (no se transcribe completo sino parcialmente) porque es el que, de modo más tangible, se entrama con el tono de este poemario. La reiteración del “puedo” en múltiples comienzos de verso del poema marca el regreso al yo como objeto de conocimiento en interrelación con la interrogación y la incertidumbre que va a signar *Del otro lado* y, al mismo tiempo, coloca en primer plano que éste es el momento de la espera antes de decidirse a la acción, a un camino. El título es una expresión ya presente en *La vuelta de Martín Fierro* que forma parte del acervo popular connotando andar, moverse sin rumbo fijo, sin un propósito ya que se trata de un objeto disparado sin una manija que la dirección. Aquí es el yo poético el que, en un racconto de imágenes en el que se despliegan las posibilidades de la vida y sus pasiones individuales, no sabe todavía hacia dónde ir:

puedo ir para un lado
puedo ir para otro lado
(...)

puedo dar con lugares apacibles
o sombras excitantes
(...)

puedo llegar a tener suerte en el juego y en la vida
puedo cambiar de vida y de nombre
(...)

puedo sorprender
ser irascible o piadoso
comprensivo con las mujeres
o despiadado con sus increíbles sentimientos
(...)

puedo envejecer y enmudecer para siempre
y decir palabras sin mayor fundamento
puedo gozar de placeres fáciles y complicados

(...)
puedo tener rasgos bondadosos
arranques de conmovedora caridad
puedo echarme a perder

o tener más hijos como si ofreciera
el más estupendo y bonito de los mundos posibles

(...)

puedo investigar o escribir luminosos párrafos
que abrirían por sí el futuro
puedo ser un intelectual responsable o desaprensivo
firmar o no firmar traicionar o jugar a la lealtad

puedo ser adorado
puedo ser odiado
tener amantes
distintas en su belleza singulares en sus caprichos
o no tener a nadie
y no guardar un solo recuerdo

(...)

puedo elegir mi destino
aunque no sepa darle forma adecuada
ni por dónde empezar

puedo imaginar el tiempo que desconozco
luchar por esa o por otra dulce aspiración
puedo olvidar (181-183).

La reiteración del verbo “puedo” en la mayoría de las estrofas señala la enumeración de acciones o caminos que podrían tomarse como si el yo poético los nombrara para ser consciente qué se elige y qué se deja de lado ya que ni el presente ni el futuro está predestinado.⁶² Como señala Javier Trímboli, “las alternativas parecen estar abiertas como un abanico”.⁶³ Comienza: “puedo ir para un lado/ puedo ir para otro lado” (181) para introducir la oscilación que se describirá. A partir de pares antitéticos: “apacibles/excitantes”; “responsable/desaprensivo”, “adorado/odiado” se enuncian extremos que no desembocan en caminos disímiles sino que se muestran como el anverso y el reverso de la misma moneda, términos intercambiables que solo en apariencia se oponen: “puedo sorprender/ ser irascible o piadoso” (181); “puedo investigar o escribir luminosos párrafos/ que abrirán por sí el futuro/ puedo ser un intelectual responsable o desaprensivo/ firmar o no firmar traicionar o jugar a la lealtad” (183).

⁶² Esta reiteración se observa en el poemario de 1968, *Adolecer*, con el mismo sentido.

⁶³ Javier Trímboli en *Seminario de Historia argentina*. Video disponible en el canal *La Masotta*, <https://www.youtube.com/watch?v=upwZEpTtoXI>

El texto concluye sin que se adopte un camino u otro, se marca subrepticamente que en el terreno de la individualidad ninguna de las opciones parecería “valer la pena”. No obstante, como en la mayoría de los poemas el tono si bien sombrío que marca el presente, alude a una posibilidad de futuro que también puede abrirse, avizorarse si se realizan las acciones adecuadas: “puedo elegir mi destino/ aunque no sepa darle forma adecuada/ ni por dónde empezar// puedo imaginar el tiempo que desconozco/ luchar por esa o por otra dulce aspiración”. Y en esa acción, aunque todavía no aparezca la palabra revolución sí lo hace el término “lucha” y la construcción “dulce aspiración”, como huella de lo que vendrá.

4.2. “B. A. Argentine”: inscripción de la escritura en la ciudad

“B.A. Argentine” cierra *Nombres* y es un despliegue en cuanto al lenguaje de la poesía por venir. Este poema largo, preludio de *Adolecer*, dividido en nueve apartados sin denominación, está dedicado a Clara Fernández Moreno.⁶⁴ Las iniciales del texto, el título afrancesado, la ausencia de signos de puntuación y de mayúsculas (característica también del resto del poemario) son evidentes envíos a *Argentino hasta la muerte* (1954) como ha remarcado la crítica (Prieto 2006, García Helder 1999A, Blanco 2010)⁶⁵ y el propio Fernández Moreno.⁶⁶

No obstante, la perspectiva es otra. El título inscribe un lugar de escritura. A diferencia de poemarios anteriores, se hace cargo de un lugar particular, la ciudad de Buenos Aires personificada, ella “cruje y cede” ante los golpes. Desde allí se proyectará a Argentina y a

⁶⁴ Poeta, hija de Baldomero Fernández Moreno y hermana de César Fernández Moreno, amigo de Urondo e integrante de *Zona de la poesía americana*.

⁶⁵ Mariela Blanco sostiene que en los poemas ensayísticos de Fernández Moreno como *Argentino hasta la muerte*: “se indagan los orígenes de la historia nacional, remontándose aun hasta la prehistoria, para trazar las coordenadas del presente desde una perspectiva acorde con la atmósfera de la década del sesenta, especialmente en lo concerniente a ciertas preocupaciones que ocupaban el centro de las especulaciones de los intelectuales, como es el caso de las relaciones de liberación o dependencia con respecto al cada vez más evidente poder norteamericano. Así, podemos pensar que Fernández Moreno encontró, ya en estos textos, una forma de intervenir en el debate público que otorgaba un lugar protagónico a las relaciones entre literatura y sociedad” (2010: 285). Como veremos, *Adolecer* se inscribe en esta línea de indagación y polémica.

⁶⁶ Fernández Moreno afirma que este poema por extensión y espíritu se sitúa en sintonía con el suyo: “sólo que menos jocoso y avasallante, más melódico, denso y sensual” (en García Helder 1999a: 228).

Latinoamérica. La experiencia poética no se centra únicamente en el yo (como *Argentino* y también “Arijón”) sino en el tránsito de las personas en la ciudad la que, a su vez, cobra vida.

Transcribimos el primer apartado para evidenciar el tono del poemario:

tiemblan en el silencio
retumba y crece el desafío
de un dolor común y distinto sumado en el tiempo
los hombres significan y conforman
los enigmas del tiempo
y se deslumbran y desisten
de los resplandores que esos misterios establecen

altos vuelos
pequeños gemidos de la ciudad que cruje y cede
ante tantas cosas que vienen
a golpear sus flancos prematuramente envejecidos
cosas inútiles difíciles de nombrar
es el antiguo sol
es la soltura del río
es el agua abatida en su ancha extensión

es el riesgo que incita a decidirse
la certidumbre que asusta y demora
el desenlace que hace posibles otros riesgos
o descalifica para siempre

es alguna palabra sobre el amor
que se pone en movimiento
y complica con el mundo
es el lenguaje la relación
es la vida que el amor modifica (187).

El poema se abre con un verbo en presente, en tercera persona dejándose indeterminado el sujeto: “tiemblan en el silencio”,⁶⁷ versos después se conocerá que esos que tiemblan son los hombres. El pasado se ha dejado atrás: “cosas inútiles/ difíciles de nombrar/ es el antiguo sol/ es la soltura del río”, un pasado en el que la naturaleza estaba presente como en *Breves* y “Arijón”; no obstante, el presente es el tiempo del desenlace “que hace posible otros riesgos”, se está en este momento ante la “certidumbre que asusta y demora”. El primer apartado (conformado por cinco estrofas) puede leerse en un sentido metapoético, como una reflexión sobre lo que ocurre

⁶⁷ El verbo “tiembla” se reitera en diversas oportunidades: “tiembla ante el signo/de esta triste parte de américa/de este penoso sector de la desesperanza/huye de la quietud y la misericordia”; “tiembla un dolor mudo y expectante/una tierna vacilación/una certidumbre que demora/un riesgo que incita y escapa”. El temblor es en el contexto del poema es el de las estructuras que crujen, el pasado que se resiste a derrumbarse y el presente que realiza presión para que lo haga y advenga la certidumbre de la revolución.

entre la poesía anterior y la actual. Ya no es el presente de “Como bola sin manija” sino otro en el que el amor modifica la vida. El verbo aquí omnipresente ya no es “puedo” sino “es”, el paso de un verbo de voluntad a uno de constatación. La última estrofa se centra en el amor, cuyo sentido en Urondo se ha desarrollado parcialmente en el capítulo 1. En esta dirección, de la correlación entre este texto con el artículo “García Lorca” y con su escritura posterior (poética, teatral, narrativa) se deriva que ese amor ya no está individualizado en una mujer o en las relaciones de amistad sino que es un más allá en el que todo se transforma, incluido el lenguaje. Si, como hemos señalado la indeterminación y la incertidumbre acerca del recorrido que había de tomar el yo poético caracterizó la primera etapa y la espera estaba anclada a este núcleo, este poema comienza a delinear la transformación de la perspectiva poética, en la que la espera seguirá presente, pero no ya individual sino colectiva, cifrada en la revolución.

El segundo apartado se abre en un escenario netamente urbano, cotidiano, con referencias geográficas precisas de la ciudad de Buenos Aires: “subir los peldaños del bar *la escalenta*/ salir sometida de *tucumán*/buscando el norte/ para el lado de *retiro*”. La mujer, nombrada en primer lugar “una mujer ha cambiado/ el mundo parece derrumbarse/solo quedan las marcas de la desolación” (188) es una figura evanescente que se pierde en la noche, en la penumbra, en el humo, ella “ha cambiado” y todo “parece derrumbarse”; no hay tiempo de esperanza ni de protección, solo “este nervioso tiempo de desamparo” (190) en el que “ya no hay amor/es otra/son otras marcas del tiempo/distintos signos del lenguaje/distintas lágrimas distinto odio/distinta manera de rebelarse/o soportar” (190). El adjetivo “distinto” al reiterarse con variantes, señala la diferencia entre dos tiempos: el pasado y el presente. Un pasado que se desconoce y un presente que no termina de ser asimilable o aprehendido.

El modo de referirse a la ciudad y a sus habitantes está construido a modo de instantáneas mediante la enumeración: “su coraje y su miedo/es una misma vibración/un resentimiento acumulado/una venganza creciendo pacientemente/un odio subrepticio y agorero” (191). Se habita la ciudad en un tiempo de desasosiego, en el que se intuye, se delinea algo más pero todavía no llega, la acumulación de aspectos negativos por medio de sustantivos señala que algo está a

punto de estallar. Mediante el mismo recurso que consiste en acumular términos equivalentes, la indecisión en los caminos por recorrer de “Como bola sin manija” se torna aquí –mediante la focalización en significantes que apuntan al mismo campo semántico de la desazón– en peso muerto, en insoportable. No es solo el sujeto sino “los hombres” los que atraviesan esa situación. Situación que desborda las opciones personales y se enmarca en los procesos sociales con una perspectiva más amplia: la de “nuestra américa”. La mirada se transforma, se torna más abarcativa mediante la personificación de la ciudad: “la ciudad cruje/gime en el tiempo un dolor común y diverso/el aire es irrespirable” (187). El emplazamiento de esta espera está focalizado en Buenos Aires, el interior del país no es escenario del cambio, de allí que haya una identificación entre la ciudad y los hombres. Lo que a ella le sucede les sucede a las personas, sus escenarios y los objetos cobran vida: “un chorro de vapor trepida en el amanecer/ la grappa humea junto al café/ la locomotora humea como un potro/el tren está empañado y quieto” (195). Asimismo, aquellos que se desplazan de la ciudad al interior muestran el derrotero del fracaso: “el héroe parte solo hacia la pampa/hacia el viento/ hacia el alcohol de los hoteles desconocidos” (195). La reiteración de la preposición “hacia” señala que la pampa es el lugar de la resignación, del vegetar sin objetivo, de la soledad donde todo heroísmo se desdibuja.

Las referencias a hechos trágicos acontecidos están presentes: el bombardeo de la plaza de mayo, la revolución libertadora, el gobierno de Arturo Frondizi: “han bombardeado sin orden/sin método aparente (...) suena la voz inexperta de los nuevos mandatarios (...) es la voz de los jefes/el clarín de las soluciones/entre aplausos llega el último arturo de la dinastía” (202). El pasado está signado por la indecisión que ha traído el desasosiego, la quietud y la falta de certezas; estos han hecho esta situación posible, no es una “herencia” recibida sino que tiene como responsables a los propios hombres, marcado en el nosotros inclusivo: “empezamos diciendo que no/ y hemos terminado asintiendo/queríamos ir para allí/y nos hemos dejado llevar en un sentido totalmente opuesto” (200). No obstante, se visualiza una posibilidad de cambio que no será sin violencia pero tampoco sin alegría: “lentamente irán creciendo/los gritos de venganza/el clamor

subirá con un nuevo temblor/una fragancia nueva calmará sus cabellos/ una nueva sonrisa abrirá su rostro/iluminará su cuerpo” (203).

En esta dirección, la época admite opuestos que son complementarios, no es la posición subjetiva lo que prima sino un punto de vista social: “los hombres forman una dolorosa columna/ es la hora del valor y de la subordinación/ un hombre joven ha salido barbudo del calabozo” (191). La primera persona del plural alterna con la tercera del singular y del plural marcando el movimiento entre la mirada exterior y la interior. Un posicionamiento que a través de la primera persona del plural se extiende más allá del yo poético, ya sin ambages. El tiempo de “B. A. Argentine”, a diferencia de “Arijón” y de la mayoría de sus poemas previos a este poemario, es el presente. Es el desasosiego y la desesperanza no solo del yo poético o de un grupo en particular, como había planteado esta escritura previamente, sino el de la América sometida, la “de abajo”, en el que se proyecta a Buenos Aires en tanto centro y asimismo representativa de ese tiempo y otros espacios. En este lugar se sufre “desalentado o convencido” y, como hemos visto en otros poemas, los opuestos son intercambiables: “cobijan el amor o el odio/son aguerridos/blandos/pierden la pista/reencuentran un viejo gemido/crujen con la ciudad/soportan los enigmas de su tiempo” (200).

Se insiste en la espera aunque parezca inútil, no es el tiempo aún del cambio, se escapa entre las manos esa posibilidad pero inclusive en la transición se enfatiza la búsqueda de lo que vendrá, aunque no sea claro el final del camino: “es el amor ahogado en el cansancio/la ternura derrotada para siempre/la espera sin ilusiones/la desdicha// (...) la salvación que no llega/ el incienso que nos abandona/es la revolución que huye por las ramas” (192).

No obstante, el poema inscribe el convencimiento de que la vida es más que este perpetuo malestar, es necesario que haya algo además de esta inacción, esta pasividad que condena: “merecías estar lejos de este destino y esta tristeza/de esta autocompasión/de los estragos del alcohol/ quisieras otra tibieza sin errores/una mano sin contradicciones abiertas/palabras sin dolor/sin culpa de otras memorias/una tregua/una irremediable venganza” (204). No es lo

privativo, lo individual suficiente, la segunda persona coloca de relieve el desdoblamiento del yo poético así como también ese otro al que se refiere como si fuese un amigo mediante el voseo: “merecías”, “quisieras”. En definitiva, es un colectivo cada vez más amplio, el que desfallece, soporta, espera, sin respuestas. Hacia el final se opta por un nosotros inclusivo y excluyente de esos otros que vendrán o de esos otros con los que se siente en deuda: “perdón por los que nacen/por los que caen para siempre sin probar una/ternura breve o amarga/por la urgencia/por el amor que no supimos ejercitar/por las ideas que no pudimos imponer/por las mujeres que no entendimos/por el fracaso/por los éxitos de esta vida/perdón por hacer el amor/con los resplandores de este mal tiempo/con este signo impropicio y viejo” (204-205). Nuevamente la enumeración en la tirada de versos disemina el sentido de este cambio, no es en un solo aspecto que es necesaria la transformación porque la derrota, la desidia se cuele en cada espacio y resquicio de la existencia.

De todas maneras, así como hay certeza respecto de lo imperioso del cambio está la incertidumbre de cómo lograrlo: “y todos quisieran abandonarse/y claman por una tregua/ y no pueden amar como soñaron/ni reconocer que otros vendrán/sin nuestro señorío sin nuestra incapacidad” (206). La situación ha llegado a un punto de no retorno y en el futuro, son esos otros, los que avizorarán las respuestas, los caminos que ellos no han podido darse ni encontrar. En sus poemarios previos, la referencia se situaba entre un pasado idílico, el presente en el que se interrogaba y el futuro incierto; aquí las referencias al pasado ya no son más idealizadas sino que refieren a fenómenos históricos que han moldeado ese presente.

En síntesis, en *Nombres* el lenguaje coloquial se vuelve materia poética: giros de la conversación diaria (a los que destaca mediante el uso de comillas y la inclusión de guiones), elementos contextuales referidos a la ciudad, ya sea como referencias populares, o como elección de espacios ciudadanos, voseo, expresiones del tango y lunfardo evidencian el cambio de perspectiva respecto de *Breves*. Asistimos a la creación de una voz cuyo propósito es designar, nombrar tramada en un hilo que va de lo individual a lo colectivo.

5. La búsqueda de reunión de la escritura con su medio a través de prácticas culturales

En este apartado, consideramos la participación de Urondo en la actividad cultural durante los primeros años de la década del cincuenta. Por un lado, la inserción en el teatro de títeres “El retablo de Maese Pedro” dirigido por Fernando Birri así como el trabajo de gestión que desempeña primero en el Instituto Social (UNL) y luego en la Dirección de cultura de Santa Fe son experiencias que integra a su formación y que se proyectan en la escritura de poemas, de obras teatrales y en la perspectiva que sobre el arte y la literatura en vínculo con el contexto desarrolla en esta etapa. Por otra parte, desde 1953 hasta 1957 vive en Buenos Aires y se conecta con el grupo que editaba la revista *Poesía Buenos Aires*. Esta vinculación le permite comenzar a ser conocido en este medio y publicar sus primeros tres poemarios (*Historia antigua, Breves, Dos poemas*) así como establecer diálogos sobre problemáticas contemporáneas como la relación entre los medios masivos de comunicación y el arte, consideraciones sobre el “ser nacional”, las formas lingüísticas en la escritura, la conexión del arte con el medio, entre otras. Esta última cuestión se constituirá en central en el período en que Urondo ejerce como Director de Cultura de la provincia de Santa Fe.

5.1. Formas iniciales del compromiso en Urondo: el escritor como trabajador de la cultura

Santa Fe no es y no lo ha sido en el pasado, una “gran ciudad” en el sentido moderno del término; siempre en segundo lugar con su rival histórica, Rosario, ostenta el título de capital de la provincia con funciones de organización administrativa y de servicios. En tal sentido, por ese cariz administrativo antes que industrial o empresarial, se conformaba a mediados del siglo XX como una ciudad pequeña a la que llegaban los ecos de los dos polos culturales que reconocía como referentes: Buenos Aires y Rosario. Vinculada en el ámbito cultural más fuertemente a esta última no solo por razones de distancia sino por la universidad que hasta 1968 compartían, la “vanguardia santafesina” se nutría de las experiencias artísticas de esos otros centros. Ivana

Splendiani⁶⁸ afirma refiriéndose a la plástica que en la década del 40 primaba el costumbrismo y el regionalismo en las formas artísticas: “la temática de las obras se encontraba muy ligada al contexto natural de la ciudad, con sus ríos y lagunas, sus bañados (sobre todo en la zona costera de San José del Rincón), las arterias principales de la ciudad y sus decorados, las construcciones patrimoniales testigos de una edad y su historia. Todos estos temas eran fusionados con elementos sociales como el hambre, la soledad y la pobreza, denotando una toma de posición crítica frente a las mismas” (2011: 41-42). Similar tendencia se encuentra en los libros editados por la época (Leopoldo Chizini Melo *Los oscuros remansos*, 1947, Editorial Castelví; *Canto de alabanza al maíz* de Teófilo Madrejón, Editorial Castelví, 1949) y también en la página cultural del principal diario de la región *El Litoral* tanto en los cuentos breves como en los poemas publicados. Al respecto, Saer en el prólogo a la obra *Filtraciones* de Hugo Gola afirma: “en la ciudad de Santa Fe, donde vivíamos, la idea que se tenía de la poesía era más bien tradicional y a veces incluso trasnochada, con relentes de neoclasicismo, de posmodernismo e incluso de neopopulismo romántico” (2004: 7).

No fue sino hasta mediados de los 50 que comenzaría a producirse lentamente una renovación de las formas y el lenguaje artístico, producto también de las iniciativas de Francisco Urondo y del grupo cultural del que formaba parte junto con José María Paolantonio, Ricardo Pautasso, Chiri Rodríguez, Hugo Gola, Juan José Saer y Miguel Brascó. No obstante, de modo pionero se destaca en la escena santafesina la labor cultural de Fernando Birri⁶⁹ a través de la fundación de “El retablo de Maese Pedro” en diciembre de 1942, una compañía titiritera que realizaba representaciones en la ciudad (con funciones en las escuelas primarias, en el Círculo Italiano y en el Centro Español) y alrededores y que, con el paso del tiempo, se convirtió en

⁶⁸ *Plástica santafesina. Renovaciones estéticas en los años '60*. Si bien su investigación se centra en esta actividad da cuenta en líneas generales del ambiente en el campo artístico, no solo en esos años sino también en la década anterior.

⁶⁹ También podemos mencionar como antecedentes el único número de la revista *Laberinto* (1948) en la que participó este cineasta junto a José Babini, Miguel Brascó, Oscar Tacca, la revista *Espadalirio* en la que, además de Birri, participaron Leoncio Gianello, Miguel Brascó, José Rafael López Rosas, Gastón Gori, César López Claro, Leónidas Gambartes y Lamouret, entre otros; así como el inicio del Teatro independiente de Arte (Universidad Nacional del Litoral) en 1949 y la creación en el seno del Instituto Social (Universidad Nacional del Litoral) de la revista *Trimestral* en 1950. Para una reconstrucción parcial del campo cultural, artístico y cultural santafesino ver Tosti 2018, 2019.

referente para los jóvenes que se sumaban a esta propuesta, tal es el caso de Urondo. De ésta participaron plásticos, poetas y literatos: Jorge Planas Casas, Carlos Ragone, Miguel Brascó, Ricardo Supisiche, Agustín Zapata Gollán, Enrique Strada Bello, Gastón Gori y Leopoldo Chizzini Melo, por sólo nombrar algunos.

Birri es, en cierto sentido, el anverso del recorrido de Urondo. Como nuestro poeta, también siente la necesidad de partir de Santa Fe, en su caso hacia Italia pero, podría decirse, para mejor volver. Remite al viaje de estudios a Europa característico de la formación de los intelectuales en nuestra cultura durante el siglo XIX y comienzos del XX. Como Sarmiento, Echeverría, o más cerca Borges, Bioy Casares, Girondo, el viaje es la oportunidad de munirse de conocimientos y experiencias que serán capitalizadas en la obra.⁷⁰ La ciudad (y el país)⁷¹ no le brinda la posibilidad de aprender sobre dirección de cine por lo que busca un lugar en el que formarse, pero no para permanecer sino para regresar y proseguir con la construcción de un arte popular antes esbozado en el Retablo pero que encontrará una forma privilegiada en el cine documental que él mismo contribuye a crear y promover en América Latina. Así, en su retorno a Santa Fe funda en 1956 el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (en una tradición que continúa hasta el momento con otros matices)⁷² para dar a conocer sus aprendizajes y al mismo tiempo producir ese nuevo arte. Entre 1956 y 1958 filma *Tire Dié*

⁷⁰ En *Donde comienza el camino* (2005) Hugo Grosso (con el apoyo del INCAA y de una Beca de la Subsecretaría de cultura de Santa Fe) realiza una larga entrevista a Fernando Birri sobre sus comienzos, su primer viaje a Europa, su trabajo como documentalista, en el instituto de cine de la UNL, sus documentales y películas y su modo de concebir el cine. En el documental hay testimonios sobre Birri de Eduardo Galeano, Juan José Saer, Manuel Horacio Giménez, Gerardo Vallejo, Octavio Getino, Juan Carlos Arch, entre otros. Para una ampliación del conocimiento de este cineasta, el documental más reciente *Ata tu arado a una estrella* (2018) de Carmen Guarini.

⁷¹ En el documental citado, Fernando Birri refiere que su interés estaba centrado en el cine (aunque participaba de experiencias como El retablillo, el cineclub, la revista *Espadaliro*) como “un arte de suma de lenguajes”. Afirma que no había en la ciudad y en la región donde estudiar cine y menos en una universidad, por lo cual viaja a Europa. Elige el Centro Sperimentale de Cinematografía de Roma en el que estudia desde 1950 hasta 1953 (también pasaron por éste, Gabriel García Márquez, Glauber Rocha, Julio García Espinosa), atraído por el cine neorrealista que estaba en auge por esos años, con las obras de Fellini, Visconti. Al respecto manifiesta: “la ternura que nos acercaban los filmes italianos, documentando humildemente lo cotidiano, fotografiando a los hombres y a los días de los hombres”. En 1956 regresa a Santa Fe.

⁷² *Santa Fe: Ciudad set* (2017) de Sergio Peralta permite ahondar en el conocimiento del cine hecho en esta capital en el período 1985-2005 y en la relevancia de este instituto al respecto. Se complementa con entrevistas a realizadores y cinéfilos, incluyendo más de 300 fichas técnicas de las películas producidas en la ciudad.

(presentada como “la primera encuesta social filmada”) con los alumnos del instituto y en 1961 *Los inundados*. La influencia de dicho instituto y de sus producciones se extendió a todo el país.

En el manifiesto “Tire Dié”, el artista declara que se propone crear “un cine realista, nacional y popular y crítico” en contraposición al de su tiempo que “da una imagen falsa de la sociedad”.⁷³ En *Tire Dié* entrevista a la barriada pobre a la vera de las vías del ferrocarril para conocer el modo en el que viven, en qué se ocupan, cuáles son sus expectativas. Y esto lo hace teniendo como objetivo realizar una denuncia de la “realidad”, criticarla, enjuiciarla, desmontarla (cfr. Manifiesto) al mostrar “las cosas como son, irrefutablemente, y no como queríamos que fueran. (O como nos quieren hacer creer –de buena o mala fe– que son)”. Por medio del arte documental se propone una “toma de conciencia de la realidad”. Estas pretensiones de Birri serán analizadas años después por Urondo en “Dimensión e historia del cortometraje” (*Leoplán* 1962). En este artículo, como enuncia Osvaldo Aguirre, “pone en práctica un procedimiento que resulta característico no sólo de sus crónicas sino de su forma de análisis: la interpretación de la producción cultural en el marco de la historia nacional, la lectura de las obras de arte en sus relaciones con los procesos sociales, los modos en que la política se inscribe en la cultura y en que la cultura responde a los acontecimientos de su época” (2013: 9). Así, critica la materia elegida y el método. Desde una perspectiva que encuentra puntos de contacto con el planteo más divulgado del marxismo sobre clases sociales,⁷⁴ expone que esos pobres que Birri coloca en escena “no pueden representar o reflejar los problemas sociales y políticos básicos que vive el país”; a diferencia de los obreros y la clase media que constituyen “la sustancia más tangible del país, desde un punto de vista humano” (2013: 108). El problema entonces es de representatividad de este grupo en el conjunto social y, por lo tanto, el objetivo enunciado en el manifiesto que es la denuncia en vistas a la toma de conciencia se desdibuja. No obstante, en un gesto característico

⁷³ Publicado en “La Escuela Documental de Santa Fe” páginas 12 y 13 / Editorial Documentos del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral /Argentina /Año 1964.

⁷⁴ En términos de la teoría marxista, pertenecen al lumpenproletariado, es decir, están excluidos del modo de producción capitalista, se encuentran en sus márgenes y, por lo tanto, su representación no puede favorecer la “conciencia sobre los grandes temas y problemas que nos conciernen” (Urondo 2013: 108).

de su escritura⁷⁵ destaca el intento de este cineasta por dar cuenta de “la circunstancia que vive y comparte” (2013: 109). Aunque no lo considera del todo logrado, es un paso hacia adelante que espera que otros creadores adquieran y perfeccionen.

5.1.1. La comunicación como núcleo problemático en la *Primera Reunión de Arte Contemporáneo*

En 1957 Urondo se hace cargo de la Dirección de la sección de Arte Contemporáneo de la UNL y ese mismo año organiza la *Primera reunión de arte contemporáneo*, cuya relevancia es destacada⁷⁶ no solo por la crítica posterior sino en su momento de desarrollo mediante la difusión en el diario *El Litoral*⁷⁷ del programa completo de las mismas y la edición de parte de sus ponencias y reproducción de sus expresiones artísticas por la imprenta de la universidad en 1958.⁷⁸ De la programación y las ponencias luego editados se infiere –como destaca Splendiani– que tanto por las temáticas como por las personalidades participantes significó en la localidad una “apertura hacia los nuevos enfoques que se venían dando en diferentes partes de nuestro país y que constituían el nuevo paradigma de problemas de la dinámica cultural” (2011: 44). Específicamente en el campo que nos ocupa, las participaciones pueden dividirse entre, por un lado, la perspectiva poética que encontraba en *Poesía Buenos Aires* y en los poetas Juan L. Ortiz y Drumond de Andrade su referencia y, por el otro, los nuevos aires de la crítica representados por David Viñas,⁷⁹ Adolfo Prieto y Juan Carlos Portantiero, este último miembro del PCA. En

⁷⁵ Es característico porque allí donde este escritor observa que una obra o un movimiento se compromete con la materia artística, aun cuando los resultados no sean los esperados o anunciados, Urondo lo destaca. Similar planteo realizará en *Veinte años de poesía argentina* con Poesía Buenos Aires y los invencionistas y, además del artículo citado sobre cortometraje en “Nuevo cine argentino”.

⁷⁶ Splendiani afirma: “primeras en su género en la ciudad, estas jornadas difundieron los nuevos planteos en relación a los distintos problemas que gravitaban en el panorama cultural del país y del mundo, haciendo especial hincapié en la participación de jóvenes expositores y disertantes, énfasis que constituyó su característica fundamental” (2011: 43).

⁷⁷ El diario *El Litoral* titula “con gran afluencia de público inicióse la primera reunión de arte contemporáneo ayer” en nota del 17 de agosto de 1957.

⁷⁸ Hecho bastante inusual en la época pues la Universidad no contaba con editorial propia, solo la imprenta y la edición de textos no era prolífica. Además, se menciona el evento y se entrevista a Urondo en la revista local *Punto y Aparte* en 1957.

⁷⁹ La disertación de Viñas no publicada en el libro editado, se denominó “La novela contemporánea en este país: del ameno Denevi al angustiado Murena”.

este período comienza a percibirse en la crítica la vinculación del arte con el público como problemática y del análisis de este vínculo surgen diversas respuestas. Las que se presentan en esta reunión pertenecen a tres espacios disímiles: el PCA, el contornismo, *Poesía Buenos Aires*.⁸⁰

La primera de ellas, vinculada al PCA, es la de Juan Carlos Portantiero.⁸¹ Portantiero comparte en el encuentro el texto “Para una crítica de la literatura argentina”, donde se refiere a la *Reunión* como “oportunidad de diálogo, abierta por los organizadores de este ciclo con un criterio polémico saludable y estimulante” (1958: 80) reconociendo de este modo la diversidad de espacios desde los que se piensa la literatura argentina en una época que también se encuentra “sacudida por un acuciar de interrogantes a que obliga seguramente la conciencia de la crisis argentina” (1958: 80). De este modo señala como problemático el contexto en el cual se desarrolla el evento. En este período —posterior a la caída del peronismo en el que el campo cultural se había encontrado más unificado en su contraposición a la política de este gobierno— los intelectuales comienzan a mostrar lugares diversos de enunciación. En revistas como *Sur* e *Imago Mundi* se construyó una imagen del movimiento peronista como extraño a la identidad argentina y que por lo tanto prontamente caería en el olvido “como si fuera un mal sueño” (la expresión es de Borges). Mientras esto ocurría en el campo cultural, en el político y social la Revolución Libertadora

⁸⁰ Susana Cella respecto del comienzo del período 1955-1976 sostiene que emergen “actitudes cuestionadoras que avanzaron sobre las distintas áreas de los saberes y de la sociedad en un movimiento ace-lorado y envolvente” (1999). La nota común de las diversas propuestas es la ruptura “respecto de lo que constituía la tradición o las formas naturalizadas de lo establecido marcando un evi-dente punto de viraje que, en el campo de la literatura, lleva a concebirla, hacerla y leerla de un modo radicalmente diferente” (1999: 7). En esta dirección, la crítica señala a *Contorno* como momento inaugural “en cuanto a tomar como objeto de análisis la tradición literaria argentina, la historia de esa literatura con sus movimientos, figuras principales, figuras marginales, etcétera y someterlas a un análisis que entre sus nuevos parámetros tiene espe-cialmente en cuenta la historia” (1999: 8).

⁸¹ Este partido, como enuncia Crespo “sostenía con energía y convicción la ortodoxia estalinista en sus concepciones relativas a la actividad específica de artistas y escritores” (1999: 424). El autor establece que “la línea comunista soviética en el campo de la cultura era definida sobre la base de tres puntos fundamentales: 1) Impedir todo contacto con el extranjero, y especialmente con Occidente (...) 2) Vetar toda expresión artística que se apartara del rígido canon del *realismo socialista*, entendido como la producción de obras de accesibilidad inmediata a la sensibilidad y conocimientos del hombre soviético común (...), libre de cualquier tinte que pudiera ser considerado como *modernista*, o —mucho más grave aún— que se lo relacionase con el *decadentismo*, el *formalismo* o la *abstracción*. 3) Garantizar que todas las formas de expresión artística se plantearan como promotoras activas y explícitas del optimismo acerca del presente y el futuro de la Unión Soviética” (Crespo 1999: 425).

intentó arrasar con todo aquello que constituía la identidad peronista incluido sus símbolos, proscribiendo al partido, interviniendo sindicatos, renombrando lugares, quemando propaganda, prohibiendo la mención de su líder y de Evita, reprimiendo a los trabajadores y, cuando esto no se mostraba como suficiente, encarcelando y asesinando a los opositores. Pero otra posición comienza a hacerse presente, la de reinterpretar el hecho peronista. En una sociedad dividida, ante una masa peronista que se percibe desde las capas intelectuales como “crispada y resentida” (Amadeo, *Ayer hoy y mañana*), el proyecto que emergerá cada vez con más fuerza será el de asimilar ésta en una unidad nacional. Desde esta perspectiva, irá forjándose la alternativa de la apertura democrática con la candidatura a presidente de Arturo Frondizi en su intento de conformar una plataforma política que le permitiera ganar las elecciones.⁸² En el campo cultural, varios de los contornistas: Ramón Alcalde, Noé Jitrik, Ismael Viñas y Adolfo Prieto participaron de un modo o de otro en los inicios (y algunos también se convirtieron en funcionarios), de la campaña política de Frondizi.⁸³

Para Portantiero la tarea acuciante de la época es delimitar, definir e interpretar el “ser nacional” ya que es el paso previo al análisis de los problemas “que suscita una crítica de la literatura argentina” (1958: 80). Esto es así porque el ser nacional: “define, en su manifestación, objetiva y aprehensible, la cultura, los rasgos espirituales de toda nación, como categoría histórica” (1958: 81) y se vincula con el desenvolvimiento histórico del pueblo en el proceso de constituirse en “nación”. Por lo tanto “en la medida en que el ser nacional se va logrando, en que se va realizando, crea la simiente donde fecundará una cultura peculiar dotada de su espíritu y que habrá de manifestarse también, en la literatura” (1958: 81). No obstante, lo que ocurre en la Argentina es que existen múltiples áreas culturales y no hay una completa integración económica y cultural por las diferencias que cada área presenta. Esto produce el regionalismo que es “la antítesis de la literatura” ya que cada escritor debe plantearse siempre “problemas universales”

⁸² En su candidatura, Frondizi obtiene el apoyo tácito de Juan Domingo Perón (exiliado en Madrid) con la promesa de terminar con la proscripción del partido peronista en futuras elecciones.

⁸³ Ismael Viñas en la “Introducción” a la edición facsimilar de la revista *Contorno* realizada por la Biblioteca Nacional afirma que: “fuimos invitados como grupo por Frondizi para ayudarlo en su candidatura, hacernos cargo del frente de la cultura y editar un periódico partidario” (2007: VII). Esta invitación es declinada por su hermano David.

(1958: 84), aun formando parte de un espíritu nacional realiza un recorrido particular.⁸⁴ En esta dirección establece que en la historia de la cultura coexisten dos tipos de tradición; una es la que se basa en los prejuicios y “mojigaterías reaccionarias”, basamento de la teoría nacionalista y, por otro lado, la herencia cultural que es la que “al conjuro de la actividad creadora de las clases populares, va afirmando los rasgos del carácter nacional” (1958: 85). Esta última, tiene elementos nacionales y universales que han conformado “una actitud humanista y realista que define, a mi juicio, lo mejor de nuestro pasado y la más libre posibilidad para nuestro futuro” (1958: 86). Realista entendido como actitud “vital y racional frente a la realidad” y humanista en tanto “la conciencia de que en el hombre está el bien y el principio de toda creación” (1958: 86).⁸⁵ Esta aproximación a la “esencia de la realidad” puede vincularse a la problemática de nuestra expresión, a nuestro idioma entre otros. Pero para Portantiero –a diferencia de la perspectiva que sostendrá Prieto– no es decisiva la contradicción entre “el idioma que hablamos y el que nos enseñan en las escuelas” ya que los grandes escritores resuelven ésta y, por otro lado, la lengua literaria no “puede acomodarse tan mecánicamente a los vaivenes del habla popular” (1958: 87). El cargar las tintas sobre el voseo sería otra forma de pintoresquismo regionalista en tanto lo que caracteriza a los argentinos es la sintaxis y no un vocabulario disímil respecto del resto de hispanohablantes. En esta dirección, apunta a la necesidad del estudio histórico de “las formas de la prosa argentina” lo que posibilitará “seguir en detalle las peripecias de la fijación de una lengua literaria” (1958: 88). En consecuencia, en la perspectiva de Portantiero la tarea actual de nuestra literatura es rescatar las “peculiaridades que signan nuestra manera de hablar el español” (89), principalmente en la novela y el ensayo que comparten el tono polémico derivado de la crisis que atraviesa la sociedad y por ende la cultura argentina. Para ello, es necesario que la nueva

⁸⁴ Sin citarlo, Portantiero critica las formulaciones de Ezequiel Martínez Estrada así como también la literatura de Borges en su referencia a lo que Sarlo ha denominado las orillas; así afirma: “Se trata de *ser* nacionales, no de repetirlo incansablemente, agresivamente. Y lo seremos, no porque hablemos del gaucho, o de una esquina rosadita de Buenos Aires” (1958: 84).

⁸⁵ Siguiendo una tradición nacional que encuentra en la generación del 37 y, particularmente en Sarmiento su mayor exponente, Portantiero valora el aporte de la inmigración en tanto ha contribuido a “limpiar a nuestra civilización y a nuestra cultura del atraso” y nos permitirá “pujanzas insospechadas” y una “ubicación de vanguardia en el plano americano” (1958: 86). En este planteo es evidente –como en la generación del 37– la fe ilimitada en Europa como elemento civilizador y el desprecio por el indigenismo. Esta filiación con la generación del 37 es notoria en varios pasajes del texto en la recuperación del pensamiento de estos escritores sobre el idioma.

generación supere la etapa crítica e inconformista a fin de elaborar formulaciones y planteos nuevos. Y para ello se torna urgente precisar algunos equívocos respecto de las implicaciones de la violencia, el compromiso, la militancia, el alegato periodístico, la literatura, el populismo y el realismo. Esto es necesario para salir de esta fase de denuncia del pasado y reconstruir “el proceso de nuestra cultura” (1958: 91).

Por otra parte, respecto de la posición de *Contorno*, ésta se halla representada con la participación de Adolfo Prieto. La revista *Contorno*, publicada entre 1953 y 1959, marcó un punto de inflexión en los modos de análisis de la cultura y la literatura. Sus integrantes –jóvenes con una filiación política de izquierda sin vinculaciones con el PCA–: Ismael Viñas (director), David Viñas (codirector), León Rozitchner, Adolfo Prieto, Juan José Sebreli, Ramón Alcade, Noé Jitrik; cercanos a este núcleo, Oscar Masotta y Carlos Correas. *Contorno* fue el principal difusor de las ideas de Jean Paul Sartre⁸⁶ y, en consonancia con el pensamiento de este escritor, propulsó una línea de análisis que intentaba vincular fuertemente la literatura (especialmente la prosa por su carácter político destacado por el filósofo francés) con su contexto de producción; entendía el compromiso como un valor y se interrogaba sobre el lugar que la política ocupaba para los intelectuales y la función social de estos. Además, postulaba el lugar de la producción y de la crítica en términos de eficacia. En esta dirección, se manifestó en contra del peronismo mientras estuvo en el poder y luego de su derrocamiento se mantuvo a distancia de los aires revanchistas que impuso la Revolución Libertadora y a la que adhirieron intelectuales y escritores. A diferencia de estos planteó la revisión de este fenómeno antes que su demonización.

Los integrantes de este colectivo se caracterizaron por una crítica virulenta y sin concesiones al estado de situación. En este sentido, Ismael Viñas en “La traición de los hombres honestos” acusa a la generación anterior no por lo que ha hecho sino por lo que ha omitido hacer.

⁸⁶ Esta publicación tuvo como uno de sus modelos la revista *Les Temps modernes* fundada en 1945 por Sartre ya que según Marcela Croce: “en la revisión del peronismo que *Contorno* lleva a cabo está presente la guía sartreana del compromiso entendida ante todo como solidaridad con los desposeídos engañados” (1996).

Croce enuncia que Viñas “traduce al plano de la acción lo que Sartre manejaba en el plano de las palabras, y desde esta traducción performativa exige acciones, juzga a los que no actúan y define la línea política de *Contorno*, al mismo tiempo que redefine la función del intelectual, quitándole la ‘especificidad’ que los hombres honestos reivindicaban” (1996: 35). En lo que respecta a la crítica literaria que practicaron puede caracterizarse como renovadora en cuanto a la perspectiva teórica⁸⁷ y al corpus de literatura argentina que recuperan, principalmente la obra de Roberto Arlt.⁸⁸ Éste, a diez años de su muerte, era considerado un autor menor al que casi no se le reconocían virtudes literarias, aún más, se lo denostaba por sus textos extremadamente populares, pertenecientes a lo que se denominaba “literatura para quioscos“. El elemento central de este autor que *Contorno* recupera es el uso de la lengua. Frente a un medio cultural y literario que escindía la oralidad de la escritura, Arlt se atrevió a escribir usando el voseo, excluido del mundo de la escritura, e incorporó el ritmo y la tensión de los intercambios coloquiales como el tan mentado “Rajá, turrítito, rajá“. Además la revista se ocupó de pensar las articulaciones entre la escritura, el autor y el medio e hizo de la utilización del lenguaje un emblema, tomando a Arlt como estandarte. Así lo afirma David Viñas en el texto “Arlt y los comunistas” (Nº 2): “él, es simplemente, nuestro primer escritor potente que se expresa en este idioma, que lo plasma y utiliza en modo de idioma, naturalmente, como si fuera el único lenguaje, el idioma del hombre. Y ello a pesar de sus vergüenzas y devaneos, conscientes, adquiridos” (1954: 16). Asimismo, Adolfo Prieto (Nº 1) en una crítica a la novela *Los ídolos* del por entonces renombrado escritor Mujica Lainez cuestiona no solo la ausencia del voseo y de la lengua utilizada (“estilo lavado e impersonal”), sino también el modo en que las situaciones y personajes de la novela no ahondaban en las características de

⁸⁷ Analía Gerbaudo en “Inconformistas, denunciadores, innovadores: Adolfo Prieto- David Viñas 1953-1970” refiere que ambos críticos recuperan a autores europeos (Georg Lukacs, Lucien Goldmann) pero “sus propuestas promueven formas de lectura que se potencian desde nuevas categorías” (2007a).

⁸⁸ La obra de Roberto Arlt había sido recuperada previamente por *Cuadernos de Cultura* en “Roberto Arlt, el torturado” por Raúl Larra y “El mensaje de Roberto Arlt” por Roberto Sala. David Viñas desde las páginas de *Contorno* polemiza con estas interpretaciones y coloca a Arlt en un lugar diferente de la tradición.

los personajes en su medio sino que se dedicaban a rascar la superficie, su única virtud y al mismo tiempo su limitación era ser “una novela planeada y escrita con decoro” (1953: 5).⁸⁹

En la *Primera Reunión de Arte Contemporáneo* Adolfo Prieto con el texto “la literatura argentina y su público” se sitúa en la línea contornista y coloca el énfasis en dos cuestiones entrelazadas: la comunión espiritual entre el lector y el libro y el lenguaje en el que se escribe. Respecto de la primera, considera que el lector real “modifica su estructura espiritual al contacto de un libro, cambia de alguna manera, no es, no puede ser el mismo de antes y después de la experiencia literaria” (1958: 69). Por ello este tipo de lectores son “la caja de resonancia indispensable de toda literatura” (1958: 70). No obstante, esta caja de resonancia es bastante limitada ya que, estadísticamente tomando como variable alfabetizados y tiradas de libros de escritores argentinos: “hay un lector real por cada diez mil lectores virtuales” (1958: 70), un porcentaje mucho menor a los lectores reales de literatura extranjera en nuestro país. A diferencia de lo ocurrido previamente en la historia literaria (sobre todo en las tres primeras décadas del siglo), existe un divorcio entre el escritor argentino y su público ya que este último lo rechaza sin conocerlo. Sin soluciones mágicas, Prieto plantea que la literatura comenzará a tener gravitación en la cultura con un público medianamente adecuado solo cuando forme parte de un polo cultural, es decir cuando se vincule a “un cuadro de vida colectivo con valores y vínculos aceptados por los más. Dentro de ese cuadro, el escritor podrá oficiar de testigo, de juez, de profeta” (1958: 75). A diferencia del planteo pesimista y conformista de Aguirre (que expondremos a continuación) respecto de que la literatura es y seguirá siendo para unos pocos, Prieto sostiene que los novelistas, los poetas, los ensayistas pueden intervenir “en el planteo y solución de los problemas que atañen a su condición de hombres insertos en una comunidad histórica” (1958: 76), concretamente en el estado de indiferencia colectivo no en tanto portavoces sino como “miembros responsables de la sociedad en que viven” (1958: 76). Una de esas formas es profundizar en las formas lingüísticas,

⁸⁹ Juan José Sebreli afirma que “La implantación en la literatura de un lenguaje argentino o rioplatense fue uno de las constantes de los contornianos” (“Juan José Sebreli: David Viñas y la revista *Contorno*”, 25 de abril de 2013. <http://enelsubsuelo.over-blog.es/article-carlos-liendo-david-vi-as-y-la-revista-contorno-117369578.html>)

en este sentido afirma que el escritor “debe aceptar los términos de la realidad: o renuncia a la riqueza de su instrumento expresivo u obliga al lector a ascender hasta ella” (1958: 77); las dos actitudes son válidas pero deben asumirse conscientemente. En esta misma dirección, se centra en otro nudo problemático: el voseo. Su posición –contrapuesta a la de Portantiero– es que éste debe asumirse ya que es un hecho real y consumado en la sociedad. El escritor en el estado actual de la “vida nacional” de indiferencia colectiva “debe” intentar diluirla así como también “el político, el hombre de ciencia, el pastor religioso, el maestro, el obrero” (1958: 79).

La última posición es la de la revista *Poesía Buenos Aires*. Esta publicación da lugar –en palabras de Mariano Calbi– a un movimiento.⁹⁰ Sus integrantes iniciales, Raúl Gustavo Aguirre, Jorge Enrique Móbili, Nicolás Espiro, ven en Edgar Bayley un precursor de la nueva sensibilidad o “el espíritu nuevo” y un poeta que ha “evolucionado” (la expresión es de Aguirre) hacia un arte integrado al mundo.⁹¹ Es así que éste se convierte en un asiduo colaborador y comparte la dirección con Aguirre en los números 21-24. Si bien la revista nunca publicó un manifiesto, mantuvo una línea estética definida, la de sostener “una revisión de las tradiciones que atañen al lenguaje como instrumento poético” y, en un sentido más profundo, “una rigurosa crítica de la función del poeta en el mundo contemporáneo” (Aguirre 1979: 113).⁹²

Aguirre en la *Primera reunión de arte contemporáneo* lee “Los poetas en nuestro tiempo” en el que parte de interrogantes que apuntan al carácter cultural de la literatura y a la misión del poeta: cuál es la situación de estos, qué posibilidades ofrece la época y si tienen alguna misión

⁹⁰ El primero en considerarla de este modo fue Raúl Gustavo Aguirre en estudios críticos y en la compilación de la revista que realiza en 1979 al nominar a la misma como *El movimiento Poesía Buenos Aires*.

⁹¹ Edgar Bayley escribe el manifiesto de la revista *Arturo* en el verano de 1944. Esta publicación tuvo una resonancia importante aunque contó con un solo número y estuvo integrada por Arden Quin, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice, entre otros.

⁹² La revisión se estableció fundamentalmente respecto de la generación anterior, los poetas del cuarenta pero no escatimó a otros adversarios. En “Poetas de hoy. 1953”: además de la generación del '40, los poetas que, en la línea de Baudelaire, se vuelcan a una poesía del tedio o de la angustia sin salida y, por último, la poesía popular, “adjetivada”. Por otra parte, se diferencia de sus contemporáneos, los poetas madí pues no ve en la invención un fin sino un medio y propugna un arte que se integre con “la realidad vital, emotiva y coherente del individuo” (1979: 114).

cuál es y cómo debe cumplirse. Lo primordial no es aquí el estado de la literatura sino el de los poetas “cuando quieren ejercitar una cierta conciencia de su oficio, vivir en el mundo” (1958: 92). Plantea la incomunicación respecto del público como problema coyuntural que atraviesan los escritores en la sociedad contemporánea. Ésta se manifiesta de dos formas: como incapacidad para comprender el poema o como escasez de lectores de poesía. Ambas son consecuencia de la industria cultural que separó a los artistas del público “y condenó para siempre al arte y a la poesía a ser artículo de museo o especialidad de minorías” (1958: 93). Aguirre sigue al crítico estadounidense Dwight Macdonald en su análisis (bastante simplista si se lo compara con los precursores de la escuela de Frankfurt), de la industria cultural quien sostiene que fue la democracia y la educación popular unida al comercio y a la tecnología lo que provocó que el monopolio cultural de la clase superior cayera y que fueran reemplazados sus productos por las “demandas culturales de las masas”.⁹³ No obstante, no se trata de arte popular sino que esta cultura de masas “es impuesta desde arriba, fabricada para el consumo por técnicos contratados por comerciantes o funcionarios de la cultura, es decir, de la clase dirigente” (1958: 94) que utilizan ésta como instrumento de poder “para mantener un dominio de clase y un medio de obtener beneficios: como instrumento de dominio político o de explotación” (1958: 94); su público son consumidores pasivos. Frente a este panorama desolador que plantea Aguirre haciéndose eco de las formulaciones de Macdonald, lo único que resiste y sigue siendo arte son las experimentaciones de la vanguardia. De un lado el arte que “escucha la voz del espíritu” y del otro la que se guía por el “ministerio de propaganda y cultura” (1958: 96). Así, la llamada literatura de quiosco “cuyo fin es explotar comercialmente los temores y los instintos de las clases populares” (1958: 97) como la novela policial, de ciencia ficción, la pornografía, las historietas. En esta coyuntura, la lectura pertenece a una elite: “la de los estudiantes, técnicos, hombres de ciencia, intelectuales y lectores cultos” (1958: 98) y dentro de este círculo reducido los lectores de poesía son aún más escasos.

⁹³ En esta dirección, Aguirre inserta en su texto la siguiente cita de Macdonald: “las masas, influidas por varias generaciones sometidas, exigen a su vez que se les den productos culturales triviales y confortables” (1958: 96).

Además en nuestro medio, sumado a la incomunicación, acecha otro peligro: el de los políticos, funcionarios o intelectuales que exigen que la poesía sea “ora simple procedimiento para la difusión de ideas, ora expresión de nuestras tradiciones y de nuestro ser autóctono. Se le exige que exprese las inquietudes, las miserias o las esperanzas del pueblo, que cante a sus ídolos o a sus programas políticos, que ayude a la construcción de una nueva sociedad” (1958: 98); la misma debe ser “clara, accesible, fácil de comprender” (1958: 99). No obstante esta presión política se basa, en su opinión, en la falacia “de considerar al artista como *un productor e ideas*, de ideas que pueden ser útiles o contrarias al interés común” (1958: 102) sin comprender que la poesía no es un vehículo de ideas porque el arte da sentido y no significación. A contrapelo, Aguirre sostiene que la poesía no tiene una aplicación práctica ni útil como tampoco puede ser aprendida, su reino no es el de la razón “porque siempre puede ser (...) algo más de lo que podemos saber de ella” (1958: 99). Por eso el poeta “es un hombre que hace algo que no sabemos bien qué es, que hace algo cuyo ser está en duda” (1958: 100).

El contexto de producción, descrito por Aguirre, es similar a lo planteado por Portantiero y Prieto aunque expuesto de modo más tremendista en lo que concierne a los poetas. No obstante, para Aguirre la incomunicación de los poetas es algo deseable (e inevitable) en la sociedad contemporánea ya que es su modo de no aceptar mandatos o exigencias y de permanecer en el arte, sin concesiones ni integración con la cultura de masas, el academicismo o la política. También como Portantiero y Prieto se detiene en el lenguaje poético pero para enfatizar la ruptura con el coloquial: “Forma parte de la conciencia del destierro la aceptación de que el lenguaje de la poesía no puede ser universalmente comprensible” (1958: 106), el poema se mueve “en un plano que no es el de la comprensión instrumental del lenguaje cotidiano” (1958: 106). La poesía dignifica al hombre mediante la exigencia que supone, la interrogación a la que somete, el ahondamiento en la realidad. Los poetas tal vez puedan ser testigos (inclusive mártires) en su destierro, en su aislamiento, dan la medida del hombre porque son “los intermediarios del ser” (1958: 110). En la perspectiva de Aguirre, la negatividad hacia la industria cultural no contempla

matices.⁹⁴ Los productos de la industria cultural son producidos para utilizar y manipular a las “clases populares”, sin contemplar la posibilidad de resistencia o que estas manifestaciones populares puedan ser retomadas y transformadas en la obra de arte.⁹⁵

Por su parte, Edgar Bayley mantiene una visión menos “sagrada” de la poesía. En su presentación “En torno a la poesía contemporánea: la poesía como realidad y como comunicación” es notorio que el punto de partida es diferente al de Aguirre en cuanto a la actividad del poeta. Bayley se interroga en qué sentido la poesía tiene como función la comunicación y qué lugar ocupa en la transformación de la realidad. En esta dirección, plantea que en el momento actual el predominio de la maquinaria ha hecho disminuir la actividad interior del hombre dando lugar a la cultura de masas. Esta cultura de masas (radiofonía, televisión, cinematógrafo, periodismo), contribuye a producir una actitud pasiva de los hombres, actitud que conviene al poder político y al económico ya que: “la que sale perdiendo es la capacidad creadora del hombre, su capacidad para aplicar en provecho de su desarrollo espiritual y hasta de su bienestar físico, los adelantos de la técnica y de la ciencia (...) el mundo contemporáneo ha transferido a los especialistas en técnicas psicológicas la misión antes reservada al propio espíritu colectivo y, por ende, al arte y la poesía” (1958: 113). Desde esta visión nostálgica (y conservadora) del pasado, Bayley no ve lo negativo per se en la máquina, la técnica y la racionalidad ya que éstas no son nocivas en sí mismas sino en tanto atentan contra la invención. Para preservar la misma es imprescindible sostener el espacio del arte y la poesía pues son lugares

⁹⁴ Esta conceptualización de Aguirre es característica de todas sus intervenciones ensayísticas. El escritor sostiene una visión cultural respecto de la labor del poeta y de la poesía que considera una escritura sagrada y también maldita. Sigue en este punto una larga tradición en la que el poeta es un ser extraño ante sus coetáneos. La poesía es útil en su misma inutilidad en una sociedad de consumo (donde todo, como dijera Adorno está para otra cosa) porque protege “las necesidades imprevisibles ante las satisfacciones lógicas”. Es inclasificable porque es “nada más que poesía”, sin fondo “los que entiendan, que entiendan por su piel”. (Aguirre 1979: 34-35). El poeta está situado en una esfera incontaminada, en la cual sus vínculos con el entorno son débiles ya que la relación prioritaria es con la poesía con mayúsculas que se presenta como incontaminada y superior, proveniente del ser: “El poeta viene a unificar vuestras mejores experiencias, vuestros momentos cruciales, y a devolveros su fuerza” (Aguirre 1979: 41). Y, por último, porque su lugar es el del vate pues “es el único que puede comprender. Él decidirá en última instancia sobre las relaciones entre la lógica y la vida (...) Es necesario que la realidad, antes de existir, sea soñada” (Aguirre 1979: 29).

⁹⁵ La perspectiva de resistencia de las clases trabajadoras a la enajenación y alienación de los medios de masa, aun pasiva, ha sido desarrollada por la escuela de Birmingham ya desde el trabajo pionero de Richard Hoggart *La cultura obrera en la sociedad de masas*.

de conocimiento activo, de creación que amplía las facultades humanas. De allí que para el poeta lo principal sea alcanzar la conciencia poética, luego vendrán las responsabilidades que le caben en tanto hombre, aun cuando pueda haber problemas más “urgentes y gravosos en el orden social o en el orden de su propia persona” (1958: 114). Alcanzada esa conciencia, su labor es lograr que “se difunda y se desarrolle en otros espíritus. Y en esta voluntad o vocación –no en el éxito o en el logro– está el sentido de su existencia como poeta, en este tiempo. Así, logra a veces la comunicación, una solidaridad efectiva con sus hermanos los hombres, un lenguaje creador, la poesía. Pero solo a veces...” (1958: 114).

Es notorio en Bayley, a diferencia de Aguirre, la ausencia de espíritu mesiánico.⁹⁶ La poesía y el poeta deben plantearse la transformación de “la vida, la sociedad, el mundo” (1958: 114). La poesía es una actividad “real” que actúa en la sociedad así como otras prácticas, es constituida y constituyente ya que “existe con el mundo (en relación con él, en una interacción creadora)” (1958: 117). La labor del poeta, según su perspectiva, no es la denuncia sino la transmisión de “un conocimiento creador de sentido, de significado, no un conocimiento reflejo” (1958: 117). No hay irracionalidad ni misticismo, ni sobreimpresión de la voz del poeta por sobre el poema. A partir de la idea de conciencia poética, Bayley determina que el ámbito de la poesía es consciente y no exento de racionalidad y al mismo tiempo al colocar en preeminencia a tal conciencia en detrimento de problemas más urgentes y necesarios socialmente, la preserva de ser cooptada por un discurso moralizante o utilitario. Para este autor, no es que la poesía no contribuya a la transformación social, tiene el cometido de intentar hacerlo pero “a su modo”, esto es, desde las coordenadas propias del lenguaje poético y de tal conciencia.

⁹⁶ En esta misma dirección, sostiene que “el objetivo fundamental de un arte de vanguardia es lograr un lenguaje estético, efectivamente viable, en función de los intereses de la comunidad” (Bayley 1979: 124). En esta concepción, no hay superlativos sino un intento de comprender cómo el arte se interrelaciona con el mundo. Y, respecto del poeta, éste “habla, simplemente. Eso es todo. Ninguna profecía le es permitida” (Bayley 1979: 125).

Por último, en Urondo se hace visible desde los primeros textos que escribe⁹⁷ la preocupación por impulsar la comunicación entre los hombres mediante el arte y en este cometido cobra relevancia la figura del intelectual. No obstante, esta perspectiva comunicativa atraviesa diversos momentos en su obra. En la primera etapa, comunicación se entrelaza con la noción de espíritu y en contraposición a la cultura de masas, en un acercamiento a la perspectiva de la formación *Poesía Buenos Aires*.

En esta dirección, en la “Introducción” del texto *Primera Reunión de Arte Contemporáneo*, comparte la idea que el “arte para masas” no es tal y que responde a un interés comercial. Por el contrario, el arte “verdadero” se propone establecer una comunicación aunque no en el nivel de los mass media que al regirse por el provecho económico malversan la expresión artística e inciden negativamente en la conformación del gusto popular al obstaculizar la capacidad de percepción estética del lector. La comunicación que se busca promover “es la que crea vínculos entre los hombres, esto es, pone en movimiento zonas íntimas de su espíritu y propicia verdaderos vínculos entre ellos; no obstante, para lograr este fin necesita la acción orgánica (aunque no uniforme) de los intelectuales” (1958: 8). De estas palabras se desprende que, si bien el arte se propone la comunicación entre los hombres, son los intelectuales (del análisis de sus textos periodísticos y ensayísticos puede inferirse como tales a los escritores y artistas que se piensan en relación activa con su contexto), los que deben facilitar que esto pueda realizarse, pues esta capacidad comunicativa es soslayada, interrumpida u obstaculizada por la industria cultural. Para el poeta, es necesario mostrar cómo esta forma rebajada de “arte” obstaculiza la percepción estética del lector: “La difusión de criterios equivocados o fragmentarios sobre lo que debe ser la obra de arte, o la depreciación de su importancia en esta época, o la aceptación de cualquier manera falsificada de ese arte –como la propaganda–, tiene como antecedente una mentalidad negativa que nos configura y nos preside.” (1958: 9). En consecuencia, es necesario el compromiso de los artistas para oponer a esta visión una localizada en el tiempo y en la circunstancia que se vive: “una mentalidad que prefiere no aislarse y busca

⁹⁷ Textos analizados previamente: “A propósito de Mendoza” y “García Lorca”.

incansablemente la manera de dialogar” (1958: 9). Si esto no sucede, el arte seguirá existiendo pero se perderá una de sus características principales, el actuar como nexo o lugar de encuentro entre los hombres: “si sus formas expresivas dejan de poner en movimiento zonas íntimas del espíritu de los hombres, es imposible aspirar a que se establezcan verdaderos vínculos entre ellos.” (1957: 10). No obstante, aunque sostiene que las acciones culturales dependen de las intervenciones políticas para poder desarrollarse en todas sus posibilidades, la política no es el ámbito del intelectual.

Esta posición sostenida por Urondo se distancia de la propugnada por el realismo socialista⁹⁸ en el sentido que éste postulaba que el arte debe comprometerse con la transformación social supeditando a este objetivo la invención y creación. Para el poeta, en consonancia con los planteos de Portantiero, Prieto y especialmente Bayley, el arte debe proponerse crear vínculos sin claudicar de las formas expresivas que dependerán de la “necesidad del creador” pero de un creador anclado en su tiempo y circunstancia: “el artista no pueda deponer su manera de expresarse, pues ella –al no depender exclusivamente de su voluntad o de su conveniencia– le resulta insustituible. Tampoco puede considerar lícito reemplazarla por otra algo similar y que, con menos impedimentos, está en condiciones de lograr una aparente comunicación” (1958:7). En esta dirección, el artista debe ser consciente de que tiene una responsabilidad con lo que crea ante los demás hombres, aunque la forma que su producción adopte sea singular: “pienso que estamos ante una exigencia actual que debemos asumir” (1958:10). En tal sentido, plantea, como lo hiciera también Portantiero, que la transformación en la cultura no puede ser efectiva de no mediar el cambio en otros órdenes de los que dependería “en cierta medida” la cultura. No obstante, mantiene diferenciado este espacio de la política al afirmar que esto es “tarea política que si bien nos incumbe no podemos desempeñar” (1958:9). Como es notorio, su introducción encuentra puntos de contacto con lo planteado por Bayley, Aguirre, Portantiero y Prieto respecto

⁹⁸ Definida por Núñez y Poggiese como la imposición de preceptos como “el uso del estilo realista para la escritura, la representación del mundo proletario y la promoción al público lector de un espíritu revolucionario. Bajo esta impronta toda manifestación cultural queda reducida a la simple representación de un valor moral funcional a los principios revolucionarios” (2011: 148).

de la situación actual de crisis de la cultura, debida en parte a la emergencia de los mass media. La industria cultural es responsable, en gran medida, del divorcio actual entre productores y público; por lo tanto es necesario realizar acciones que permitan que la literatura sea nuevamente punto de comunicación entre los hombres. No obstante, se diferencia de la posición de Aguirre en su valoración cultural del poeta y de la de Portantiero en tanto este último coloca el énfasis en un pretendido ser nacional. En síntesis, las diversas ponencias giran alrededor del reconocimiento de la incomunicación de la literatura argentina con su público.

5.1.2. La creación de las “Promociones culturales” como intervención cultural

Durante su adolescencia Urondo fue parte de los grupos renovadores en la escena cultural. Su radicación temporal en Buenos Aires y su vinculación con la vanguardia poética así como la publicación de varios poemarios le posibilitaron forjarse un nombre en Santa Fe. En 1957 fue convocado por las autoridades de la Universidad Nacional del Litoral para hacerse cargo de la Sección Arte Contemporáneo del Instituto Social como director. El poeta regresa entonces a su ciudad natal y comienza un incansable trabajo como promotor de acciones culturales; entre ellas la más importante es la organización de la ya mítica *Primera Reunión de Arte Contemporáneo* en 1957, de la que hemos dado cuenta.

Un año más tarde, en 1958, su destacada labor en el ámbito universitario es reconocida por el gobierno radical de Sylvestre Begnis quien le ofrece el cargo de Director General de Cultura dependiente del Ministerio de Cultura de Santa Fe.⁹⁹ En su asunción del 24 de febrero de 1958, Sylvestre Begnis afirma: “Santa Fe debe contribuir como las otras provincias a la formación del espíritu nacional que significa poder desarrollar con sentido argentino nuestra organización política, nuestra producción, nuestro comercio y nuestra felicidad” (Archivo diario *El Litoral*). Vemos así que la conciencia de la crisis de la que daba cuenta Juan Carlos Portantiero y su

⁹⁹ El ministro de Cultura era Ramón Alcalde, conocido ensayista del grupo *Contorno*.

diagnóstico está presente en la estructura de sentimiento¹⁰⁰ de la época. En este contexto Urondo implementará diversas estrategias de promoción de la cultura en lugares y ámbitos alejados de los polos culturales como las localidades del interior santafesino en un programa que llevaba como nombre el de Promociones Culturales. En sintonía con el propósito de religar el arte con la experiencia de los hombres, se dio como tarea acercar las manifestaciones artísticas a personas que no tenían acceso a éstas y no estaban habituadas al contacto con las mismas y en este proyecto de Promociones Culturales involucra a su amigo Rodolfo Alonso como coordinador. Su objetivo es que este tejido de centros de acción cultural llevado a cabo con recursos humanos de la provincia en un primer momento, sean asumidos luego por las personas oriundas de la localidad quienes están en mejores condiciones para continuar la iniciativa inicial. En esta dirección afirmaba: “No es admisible establecer una relación causal y esperar que la riqueza promueva la cultura. La acción de desarrollo e integración cultural debe llevarse a cabo paralelamente a la de fomento de las actividades económicas y ambas desenvolverse en extensión y profundidad, si no queremos que, finalmente, sus beneficios se conviertan en patrimonio de una clase o grupo social” (Urondo en Montanaro 2003: 33).¹⁰¹

¹⁰⁰ En *Marxismo y literatura* Raymond Williams sostiene “Las estructuras del sentir pueden ser definidas como experiencias sociales *en solución*, a diferencia de otras formaciones semánticas sociales que han sido *precipitadas* y resultan más evidentes y más inmediatamente aprovechables” (1980: 156). Asimismo señala “Estamos hablando de los elementos característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una conciencia práctica de tipo presente, dentro de una continuidad viviente e interrelacionada. En consecuencia, estamos definiendo estos elementos como una ‘estructura’: como un grupo con relaciones internas específicas entrelazadas y a la vez en tensión. Sin embargo, también estamos definiendo una experiencia social que todavía se halla *en proceso*” (1980: 155). Sobre esta noción ver Dalmaroni, “Conflictos culturales: notas para leer a Raymond Williams”, en *Punto de vista* N° 27.

¹⁰¹ Este ciclo como Director General de Cultura aparece ficcionalizado en dos cuentos de *Todo eso* (1966): “Baile” y “El amor del siglo”. Se retomarán en el capítulo 2.

Capítulo 2: La palabra justa en tiempos de transición (1960-1969)

*La memoria es un acto de recreación del pasado.
desde la realidad del presente y el proyecto del futuro*
(Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*)

En este capítulo se abordará la producción de Francisco Urondo durante el período 1960-1969 en el que su escritura se diversificó con la publicación de textos en diversos géneros. Aunque continuó con la poesía –*Del otro lado* (1960-1965), *Adolecer* (1965-1967) y *Son memorias* (1965-1969)–, incursionó en el teatro con las obras *Sainete con variaciones* (1966), *Muchas felicidades* (1966-1967), *Veraneando* (1968), *Homenaje a Dumas* (1968-1969), *Archivo General de Indias* (1967-1969), los libros de cuentos *Todo eso* (1965) y *Al tacto* (1966)¹⁰² con el sello de la prestigiosa editorial Jorge Álvarez y el ensayo en *Veinte años de poesía argentina* (1968).

En esta etapa Urondo se instala definitivamente en Buenos Aires y amplía sus prácticas. Así, a su desempeño como escritor se agrega su trabajo como guionista en películas como *Pajarito Gómez*,¹⁰³ *Turismo carretera*¹⁰⁴ y adaptaciones a la televisión.¹⁰⁵ Por otra parte, si en la década del 50 participó en la política a través de cargos en la administración universitaria y luego en el gobierno radical de Sylvestre Begnis en Santa Fe, ahora se aproxima a movimientos políticos no tradicionales vinculados a la izquierda como el Movimiento de Liberación Nacional (MLN-

¹⁰² Previamente publicó dos relatos: “Rolando” en el diario *El Litoral* el 22 de febrero de 1959 y “Todo eso” en *Zona N° 1* en 1963.

¹⁰³ *Pajarito Gómez, una vida feliz* fue dirigida por Rodolfo Kuhn y protagonizada por Héctor Pellegrini. Estrenada el 5 de agosto de 1965 y nominada al Oso de Oro en el Festival de Berlín, en esta oportunidad ganó el premio “Mejor Película Juvenil”.

¹⁰⁴ *Turismo de carretera*, película filmada en colores, dirigida por Rodolfo Kuhn sobre un guion escrito en colaboración con Francisco Urondo y Héctor Grossi que se estrenó el 27 de junio de 1968 y que tuvo como protagonistas a Héctor Pellegrini, María Vaner, Duilio Marzio y Dora Baret. Juan Manuel Bordeu colaboró en el filme como asesor deportivo.

¹⁰⁵ En los tres primeros años de la década del sesenta, Urondo participa activamente en la escritura de tres libretos para la televisión argentina. En 1961, protagonizado por Perla Santalla y Fernando Heredia, realiza el guion de lo que será la primera telenovela argentina, *Teleteatro para la hora del té*. Al año siguiente, se estrena *Buenos Aires insólito* y en 1963, *Historia de jóvenes*. También adapta tres clásicos de la literatura europea decimonónica: *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, *Rojo y negro* de Stendhal y *Los Maia* de Eça de Queiroz.

Malena)¹⁰⁶ y, como veremos en el próximo capítulo, a partir de 1970 en las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR¹⁰⁷).

La hipótesis que sostenemos en el presente capítulo es la configuración en esta etapa de una escritura de transición entre el período analizado en el capítulo 1 y el que se analizará en el 3. Nos referimos a transición porque se reformulan temáticas ya presentes: la ciudad, la mujer y se incorporan otras: la amistad, los derrotados del país en su historia y de esta “época”¹⁰⁸ en particular. Del mismo modo, la “marca” (Derrida 1998) que constituye el interés por designar, nombrar en vínculo con lo circundante se continúa en los textos de este período y los del próximo. En síntesis, este período articula diversas búsquedas y sella un estilo en el cual el núcleo constitutivo es la asociación de la “espera” (eje del primer capítulo) con el de la memoria.

De acuerdo a lo postulado por Elizabeth Jelin en *Los trabajos de la memoria*: “El pasado que se rememora y se olvida es activado en un presente y en función de expectativas futuras” (2002: 18). En esta dirección, fundamentalmente los poemarios *Adolecer*, *Son memorias*, las obras de teatro *Veraneando* y *Archivo General de Indias* reordenan y reelaboran el pasado histórico a efectos de trazar un panorama del presente sociohistórico y, a partir de él, delimitan un

¹⁰⁶ El Movimiento de Liberación Nacional (MLN) fue fundado en 1960 por Ismael Viñas con la participación de Susana Fiorito, Osvaldo Pedroso, Raúl Montes, Julio Calderón; según Julieta Pacheco “surge como respuesta al ‘reformismo pacifista del Partido Comunista Argentino (PCA)’”, apoya a los movimientos armados como el cubano o el vietnamita y considera que la violencia “era intrínseca al sistema. Desde su perspectiva, sólo mediante la lucha armada había posibilidades de tomar el poder”. Sin embargo, en el contacto con el fenómeno del “Cordobazo” sus miembros comenzaron a cuestionar el “programa de liberación nacional que guiaba su accionar” (“Ecos que dividen. El ‘69 y la disolución del Malena”, Julieta Pacheco en *Razón y revolución* n° 49). En esta dirección, Pacheco afirma que: “A pesar de defender la vía armada, el MLN criticó la extrapolación a otros países de la experiencia cubana, considerando que las estrategias nacionales debían surgir de la situación económica, social y política de cada país. Desde este enfoque discutió con los defensores de la teoría del ‘foco’, difundida por Régis Debray” (“El irresistible encanto de la lucha armada. El Malena y los problemas estratégicos en los años ‘60” en *Razón y revolución* N° 51). No obstante, estas críticas no pudieron dar lugar a un proyecto que trascendiera estas limitaciones y a fines de 1969 se terminó disolviéndose.

¹⁰⁷ Las Fuerzas Armadas Revolucionarias se presentaron públicamente en 1970. Su principal líder fue Carlos Olmedo, entre sus integrantes destacados Roberto Quieto, Marcos Osatinsky, Julio Roqué. Por su parte, Montoneros hizo su aparición pública con el secuestro del ex-presidente de facto general Pedro Eugenio Aramburu. Sobre la constitución de estos grupos, nos detendremos en el tercer capítulo

¹⁰⁸ Sobre el concepto de época, enuncia Claudia Gilman: “una época se define como un *campo de lo que es públicamente decible* y aceptable –y goza de la más amplia legitimidad y escucha– en cierto momento de la historia” (2003: 36). Y sobre el período aquí analizado: “El bloque de los sesenta/setenta (...) constituye una época con un espesor histórico propio y límites más o menos precisos, que la separan de la constelación inmediatamente anterior y de la inmediatamente posterior, rodeada a su vez por umbrales que permiten identificarla como una entidad temporal y conceptual por derecho propio” (2003:36).

futuro posible en el que el término “revolución” (en ciernes en otros textos) se asocia a la posibilidad de cambio y transformación de un ahora percibido como insoportable. En esa configuración del presente a partir del reordenamiento del pasado, aquello que se rememora se construye en la escritura de Urondo de dos maneras: a) trae a la memoria la experiencia vivida¹⁰⁹ planteada desde un punto de vista colectivo y no individual y, en tal sentido, se sitúa como perteneciente a una generación definida: los artistas (escritores, periodistas, actores, directores de cine y teatro, trabajadores de la cultura, en suma) que en los años 60 rondan o superan la treintena, han pasado por la experiencia del primer peronismo y del frondicismo y poseen una obra consolidada o en vías de consolidación; b) recupera sucesos históricos desde el descubrimiento de América, la fundación de ciudades como Santa Fe y Buenos Aires, los avatares político-sociales del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX desde una tradición que mantiene puntos de contacto con las reformulaciones del neorevisionismo revolucionario (Halperín Donghi 1985) de los años 60.

En estas dos rememoraciones es dable observar que, como enuncia Jelin, los procesos de activar el pasado en el presente “no ocurren en individuos aislados sino insertos en redes de relaciones sociales, en grupos, instituciones y culturas” (2002: 19). Al respecto, recuperamos a Halbwachs cuando afirma: “Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Incluyen también la visión del mundo, animada por valores, de una sociedad o grupo” (2002: 20). Por lo tanto, lo colectivo de las memorias “es el entretejido de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización social – algunas voces son más potentes que otras porque cuentan con mayor acceso a recursos y escenarios– y con alguna estructura, dada por códigos culturales compartidos” (2002: 22). En

¹⁰⁹ En la Introducción nos hemos referido al concepto de experiencia vinculado a las formulaciones de Martín Jay en *Cantos de experiencia*, aquí traemos al diálogo sobre este concepto lo postulado por Jelin: “En el sentido común, la experiencia se refiere a las vivencias directas, inmediatas, subjetivamente captadas de la realidad. Pero una reflexión sobre el concepto de ‘experiencia’ indica que ésta no depende directa y linealmente del evento o acontecimiento, sino que está mediatizada por el lenguaje y por el marco cultural interpretativo en el que se expresa, se piensa y se conceptualiza” (2003: 34).

síntesis, la memoria es antes que un recuerdo, una reconstrucción y así se manifiesta en los textos de Urondo.

Tal como señalamos en el primer capítulo, la escritura se interroga y, situada en la búsqueda, formula respuestas provisionarias sobre aquello que constituye la materia poética y el espacio ocupado por el yo poético. La diferencia con la primera etapa está constituida –además de la aparición de la memoria como protagonista asociada a la espera– en que no hay vacilación en la lengua, ésta no es más laboratorio de pruebas sino terreno fértil desde el cual situar la indagación y reconocimiento de la “palabra justa”, propósito que signa esta poesía.

1. Revisiones de la tradición en *Zona de la poesía americana* y *Veinte años de poesía argentina*

Francisco Urondo valoró los movimientos como el martinfierrismo, el invencionismo, el surrealismo, el coloquialismo en tanto veía en ellos –cada uno a su manera– un intento de nombrar el mundo. Esta es la veta que, como hemos visto, sigue su escritura: designar tomando como material el habla rioplatense y, al mismo tiempo, tomar distancia de los lugares comunes. El nombrar el mundo a partir de este segundo período se aleja progresivamente de un yo poético individual y se abre a un sentido colectivo en el que se alude a tres grandes tópicos: el amor, la amistad y el que signó su época: el cambio social por medio del reformismo o la revolución. Los tres se articulan porque la amistad es una forma del amor como el cambio social es una forma de entrega hacia el otro, un acto de amor que trasciende lo personal y en el que el bienestar individual (pilar de la burguesía) se cuestiona y se intenta superar para dar lugar a lo colectivo.

En la etapa comprendida en este capítulo, Urondo revisa y cuestiona la tradición literaria al tiempo que selecciona de poéticas puntuales (el martinfierrismo, el invencionismo, el sencillismo, entre otras), aspectos que establecen puntos de partida para la poesía posterior, incluida su propia experimentación. En esta dirección, uno de los aspectos más importantes a revisar es la perspectiva sobre la comunicación expuesta en la *Primera reunión de arte contemporáneo* que aparece transformada en *Zona de la poesía americana*. Zona forma parte de

un proyecto colectivo, constituye una “formación”: se trata de un grupo de amigos que con objetivos precisos y evidenciables en los temas sobre los que reflexionan (principalmente el lenguaje poético), en la poesía que incluyen en sus cuatro números, en los autores que seleccionan para ilustrar y como temática de las cuatro tapas, en la *Antología interna* que publican con el sello de ésta, proponen una transformación-renovación en el modo de abordaje de la poesía.

La revista¹¹⁰ se inició en julio de 1963 y se extendió hasta fines de 1964. Los cuatro números contaron como integrantes a Edgar Bayley, Miguel Brascó, Alberto Vanasco, Julio Lareu, Jorge Souza, César Fernández Moreno, Ramiro de Casabellas, Noé Jitrik. Sus tapas fueron para: Oliverio Girondo (Julio de 1963, edición a cargo de Vanasco y Brascó), Juan L. Ortiz (Diciembre de 1963, edición a cargo de Urondo y Vanasco), Macedonio Fernández (Mayo de 1964, edición a cargo de Urondo y Vanasco) y Enrique Santos Discépolo (noviembre de 1964, a cargo de Urondo y Vanasco).¹¹¹ En este sentido la inclusión de consagrados como Oliverio Girondo, en su recuperación de Macedonio Fernández, en su difusión de la obra de Juan L. Ortiz y en la novedad de incluir a un letrista de tango que es Santos Discépolo¹¹² dan cuenta de una propuesta que busca intervenir fuertemente en el campo literario a efectos de ampliar lo considerado materia poética en la época.¹¹³ Es, en el sentido de Williams, el reordenamiento del pasado, la configuración de una “tradición selectiva” que establezca líneas de revisión de ese pasado y lo construya en función del proyecto poético que se impulsa.¹¹⁴

¹¹⁰ Su nombre, como resulta evidente, es un homenaje al poema “Zona” incluido en el poemario *Alcoholes* (1913) de Guillaume Apollinaire.

¹¹¹ Indicador de la importancia de las tapas para esta publicación es la inclusión del siguiente texto en la primera página: “Nuestra portada: iniciamos una serie de tapas dedicadas a grandes poetas argentinos con esta foto de Oliverio Girondo” (1).

¹¹² Sobre esta incorporación enuncia Daniel Barros que “podría significar el acceso de una variante populista, teniendo presente que hasta entonces Discépolo prácticamente no había entrado en los fondos de la poesía culta” (en Montanaro 2003: 45).

¹¹³ Urondo escribió sobre los tres primeros: “Girondo”, “Papeles de Macedonio” y sobre Juan L. “Una sabiduría de intemperie”, “Juan L. Ortiz, el poeta que ignoraron”, “Un largo poema épico”.

¹¹⁴ Sobre esta formación, Jitrik afirma que esas cuatro tapas indicaban el espacio de acuerdo del grupo: “podíamos manejarnos en esa cinta de Moebius entre la alta cultura y la cultura popular, desde lo más radical, que podía ser Macedonio, a lo más explícito que podía ser Discépolo. Veíamos una relación entre todas estas cosas y queríamos hacer una revista que diera cuenta de esa actitud. A través de nuestra propia poesía, de estos mentores y del reconocimiento de otros poetas que podían entrar en ese cono de luz. Y junto con esto, incorporar lo ensayístico y dar un contexto un poco más histórico: ese era el proyecto de *Zona*”. (Freidemberg 1999c: 18).

En cuanto al lenguaje, en *Zona* aparece decisivamente la veta coloquialista¹¹⁵ que, en palabras de uno de sus integrantes: “atrae la poesía hacia la vida cotidiana; no la distingue demasiado, como actividad del hombre, del resto de su vivir, y nos llega fácilmente, por la oreja, al corazón.” (Fernández Moreno 1967: 414). En uno de los dos primeros editoriales Edgar Bayley¹¹⁶ afirma que si bien la revista “no va a cambiar por ella la soledad ni el no saber del otro ni de sí, ni va a haber revolución por ella, ni mejoría política o social?”¹¹⁷ (1) ésta permite “seguir pensando, escribiendo, viviendo, para alejar en todo lo posible los márgenes del desprecio y hacer, en suma, lo que a cada uno incumbe y puede hacer. No más, pero sí lo que puede hacer, y del mejor modo a su alcance” (1). La posición de Bayley es un acto de fe en lo colectivo, una confianza de crear con otros interrogándose sobre la poesía a la que abordarán “pero con todas sus implicancias” (1). En ese “pero” se cifra la distancia con otras publicaciones, pues como hemos dicho, la revista cuestiona tradiciones y busca intervenir en el campo con el objetivo de intentar “alcanzar una comunicación, un estado de fertilidad, en común con los demás” (1).

Al efecto, en el primer número se revisan las tendencias que se consideran “más definidas y características de la poesía argentina” (2); en la primera nota “Esteros y claustros. Un diálogo con dos poetas” se entrevista a representantes de las mismas: Francisco Madariaga quien se inserta “dentro de la zona de influencia de las letras francesas y se distingue por una notable supremacía del lirismo y una intensa valoración de la palabra” (2)¹¹⁸ y a Noé Jitrik que –junto a otros poetas como Alberto Girri, Miguel Brascó, César Fernández Moreno– se sitúa “bajo el radio de acción de la poesía inglesa y (su poesía) se caracteriza por dar más importancia a las circunstancias comunicadas por la palabra que a la palabra misma, es decir, por una abierta tendencia a la objetividad” (2). Las preguntas y respuestas giran alrededor de qué es lo social y aquí se ponen

¹¹⁵ Fernández Moreno en *La realidad y los papeles* la denomina existencialista o conversacional.

¹¹⁶ El otro está a cargo de Alberto Vanasco y de modo humorístico refiere al retraso de un día que tuvo la revista porque sus integrantes habían olvidado reunirse el día acordado.

¹¹⁷ Este tono pesimista, centrado en primer lugar en la negación, en esa repetición del “no”, de aquello que no se puede lograr y, por lo tanto, tampoco esperar de una publicación, se contrasta con las pretensiones de *Poesía Buenos Aires*.

¹¹⁸ De esta tendencia también forman parte los poetas de *Poesía Buenos Aires* (Edgar Bayley, Mario Trejo, Raúl Gustavo Aguirre entre otros) y los poetas del grupo surrealista como el propio Madariaga, entroncándose esta línea con la obra de Oliverio Girondo.

en evidencia las diferentes perspectivas. Mientras en Madariaga lo social es visto de un modo universal, casi abstracto, con prevenciones respecto de los modos en que la permeabilidad de la poesía puede darse, Jitrik precisa que lo social es “un aspecto de la vida humana, el que alude al ámbito donde el individuo da o recibe o debe dar o recibir de su medio o de los otros hombres (...). Cuando se dice social, en consecuencia, se quiere decir participación en ese proceso o lucha en la que todos estamos comprometidos” (5).¹¹⁹

Asimismo son entrevistados los poetas del comité editorial (entre ellos, Edgar Bayley, Alberto Vanasco y Francisco Urondo, Alberto Girri, Enrique Molina, Raúl Gustavo Aguirre, Carlos Latorre) en una nota titulada “Algunas ideas sobre poesía”. Bayley, poeta guía de la publicación, manifiesta en línea con expresiones previas en *Poesía Buenos Aires* y con la perspectiva de Urondo en “Introducción” a la *Primera reunión de arte contemporáneo* que el poeta “trabaja siempre en favor de la comunicación entre los hombres”, no de uno en particular sino de la humanidad: “La poesía concurre a edificar una visión y un comportamiento” (11). Por su parte, Raúl Gustavo Aguirre sostiene –como expusimos en el capítulo 1– la concepción de la poesía como comunicación, entendida de modo espiritual y esencialista, ésta: “hace que nos sea posible encontrarnos en una verdad de fondo. Que existamos: enteros, reales, libres” (12).

El segundo número se abre con el editorial de Urondo “Contra los poetas” en el que se sitúa en contraposición de aquellos que pretenden hacer de la poesía una cuestión sagrada y del poeta una especie de vate. Así, afirma: “conviene insistir en que no es el del poeta un oficio milagroso o sobrenatural o de loquitos o elegidos. Es una tarea que cumple la gente” (1).¹²⁰ Por lo tanto, la escritura del poeta no es producto de una inspiración sino de un trabajo.

En esta línea, Urondo en “Hablar de poesía es una tentación” afirma:

¹¹⁹ En esta dirección, el poeta “debe colaborar con su obra en el proceso de humanización, activamente, combativamente” (5), lo cual no quiere decir que lo haga de forma voluntarista, como propósito exterior o función sino desde los resortes propios de la poesía.

¹²⁰ Hay aquí una discusión velada con quien fuera hasta hace no mucho tiempo el director de la revista más prestigiosa de la década del 50, *Poesía Buenos Aires*. Nos referimos a Raúl Gustavo Aguirre, de cuya perspectiva hemos dado cuenta en el capítulo 1.

...según Apollinaire, las palabras tal vez forzadas para decir algo más, pero también para nombrar permanentemente los mismos conflictos a través del tiempo o los nuevos conflictos que el tiempo impone; las palabras exigidas en el poema para donar una riqueza más al lenguaje, a la comunicación más completa y profunda de los hombres. Y también está la circunstancia cultural que el poeta vive y que lo condiciona y conforma su poesía (11).

Por lo tanto, la perspectiva de comunicación se amplía, y al hacerlo se transforma: la palabra poética está constituida y forma parte de esa circunstancia a través del poeta que la experimenta. “Experiencia”, como lo ha indicado Mariela Blanco, es un término clave en esta formación pues media entre poesía y realidad, esta última “atraviesa al sujeto poeta, el cual deja de ser un revelador y se convierte en un comunicador de experiencias de distinta procedencia (...) se trata (...) de apelar a las experiencias del hombre de todos los días” (2008: 165). En esta dirección, Vanasco sostiene que hay poesía en el mundo y en el poema; el poema es invención, vanguardia y al mismo tiempo se propone “conmover a los demás de una manera inconfundible e inolvidable para transformarlos, si es posible, en algo mejor” (12).

En el número 2, Urondo da a conocer una parte de lo que luego será su ensayo *Veinte años de poesía argentina* (publicado en 1968), aquí titulado “La poesía argentina en los últimos tiempos”.¹²¹ El texto de *Zona* está dividido en 3 apartados: “Los poetas de la clase media”, “Invencionistas y surrealistas” y “Evolución y perspectiva” donde analiza sucintamente, en cruce con la historia político-social, los movimientos poéticos que se van gestando a partir de 1945. Señala que a partir de esta fecha “comienzan a actuar movimientos renovadores en literatura que, al parecer habían cesado en el año 1927” (12) refiriéndose a la revista *Arturo*, a la *Asociación Arte Concreto Invención* que más adelante conformarán los grupos invencionistas y surrealistas analizados en el próximo apartado. En el último “Evolución y perspectiva” aborda la poesía escritura después del frondicismo y concluye:

...todo poeta con inquietud social debe reunir: confluencia de una experiencia poética propia, con los signos culturales e históricos de la comunidad en la que vive; la conciencia sobre su momento y sus componentes y la claridad política debe teñir invariablemente una producción así (...). Juan Gelman anda por este camino. (14).

¹²¹ En la revista enuncia que éste es un fragmento de un libro todavía inédito “Viejas y nuevas vanguardias. Apuntes sobre poetas y movimientos argentinos de vanguardia”. Este texto con variaciones conformará el apartado VIII “Perspectivas” de *Veinte años de poesía argentina*.

Además afirma que la poesía “tiende a procurar un lenguaje propio que nace de un ejercicio compartido de la realidad”. En esta conceptualización Urondo suma a las características establecidas en torno a la poesía la necesidad de la “claridad política”; vemos así que en esta misma formación va delineando un camino distinto de sus otrora mentores –Bayley, Aguirre– para acercarse a otros como Jitrik que ya no refieren a la poesía en términos abstractos como “bien de la humanidad” sino que se interesan por el contexto, por los hombres concretos que leen, que comparten ese mundo.

En este número se publica también la encuesta “¿La poesía sirve para algo?” en el que destaca la respuesta de Brascó, quien afirma que “Un poema no aspira nunca a convencer, no se propone explicar (...) no tiene otra alternativa que la verdad, es decir, comunicar al Otro (...) las particularidades de una experiencia” (1). Por su parte, Edgar Bayley escribe “La poesía es el principal alimento de la realidad” (9) y afirma que ésta “Es comunicación, experiencia humana en marcha, en un plano esencial”, en tal sentido la poesía nos ofrece múltiples realidades creadoras de conocimiento y de vínculo con los otros. Las palabras de Brascó y Bayley muestran una conjunción con el pensamiento de Urondo que hemos expuesto, lo que evidencia los vínculos que se tejen en esta formación.

En el N° 3, dedicado a Macedonio Fernández, se publican poemas de este autor y César Fernández Moreno escribe una nota en la que lo destaca como –en detrimento de Lugones– primer poeta de vanguardia. Asimismo, “Poesía entre dos radicalismos” de Noé Jitrik es complementario del publicado en el N° 2 por Urondo en tanto ambos analizan los derroteros de los movimientos poéticos desde el modernismo hasta la poesía posterior al frondicismo en el contexto de los cambios políticos y sociales que se desarrollan en el país. En este número también se publica la presentación de *Nombres* a cargo de Miguel Brascó y organizada por *Zona* (a la que nos referiremos en el próximo apartado).

El N° 4 de la revista está dedicado a Enrique Santos Discépolo y en éste, Fernández Moreno destaca su innovación poética en cuanto a la incorporación del lenguaje del tango en el

que ve una vía para una “posible fusión de la poesía culta con la popular”. *Zona de la poesía americana* intentará lograr una interrelación de la forma popular del tango y en general de manifestaciones musicales populares con la poesía.¹²² Los textos subrayan la incompreensión que recibió Discépolo por parte de las clases ilustradas y destacan su muerte en soledad.¹²³ Alberto Cousté afirma: “Separar sus poemas de las músicas que los difundieron implica un homenaje. Pero también un desafío” (8). Por su parte, Horacio de Dios manifiesta que sus letras no precisan ninguna explicación y están escritas en un “idioma seco y rico, una fecunda vena surreal para combinar imágenes (todo ‘Cambalache’ es antológico en ese sentido), una economía esencial para llegar al fondo e impregnar el todo de finalidad” (9). Por último, Armando Cerretani en la línea abierta por la revista reafirma el carácter de recuperación y homenaje al tango al “reconocerlo como expresivo de algo revelador y comenzar a exaltarlo con la misma cantidad de pasión con que antes se lo quiso denigrar” (10).

En este número Urondo escribe una nota sobre la poesía de Juan Gelman titulada “Hay que afinar el oído” en la que destaca la escritura de este poeta por su anclaje en la “actualidad argentina”, la poesía como respuesta a determinada circunstancia y cumpliendo un propósito, definido así: “Saber qué nos pasa, qué amarguras, qué esperanzas, qué suertes, qué desdichas, nos merodean o nos tienden la mano” (2).¹²⁴

Concomitante al discurso crítico sobre la renovación en los modos de consideración de la poesía que se sostiene en los cuatro números, *Zona* edita una antología con las nuevas poéticas que habían comenzado a gestarse desde 1950. Ordenada por César Fernández Moreno, Noé Jitrik

¹²² Enuncia García Helder: “esta publicación representa para el proceso de la poesía argentina uno de los signos de apertura a la realidad social, a la política, al habla, al tango, y a Latinoamérica, esto implica, en suma, la definitiva secularización de la lírica y la definitiva historización del poeta (1999a: 227). Y además, rescata el aporte de Urondo como poeta para la tradición poética: “se podría afirmar, por lo tanto, que la dirección que sigue a mediados de los sesenta el proceso de la poesía argentina es consecuencia, por un lado, de empresas colectivas como las de estas revistas y, por otro, de las que llevan a cabo obras individuales, entre las que pueden mencionarse las dos de los integrantes del grupo *Zona de la poesía americana*, César Fernández Moreno y Francisco Urondo” (1999a: 218).

¹²³ Este número incluye una nómina de las obras de Discépolo: tangos, obras de teatro, valeses, marchas, milongas, zamba y los textos “Cambalache”, “Confesión”, “Cafetín de Buenos Aires”, “Esta noche me emborracho”.

¹²⁴ Ésta es la perspectiva que atraviesa su obra y que mostramos en esta tesis.

y Francisco Urondo, *Antología interna* incluye poemas éditos e inéditos de los poetas que han integrado la dirección: Edgar Bayley, Miguel Brascó, César Fernández Moreno, Noé Jitrik, Ramiro de Casasbellas, Francisco Urondo y Alberto Vanasco producidos en el período 1950-1965 en los que se evidencia una “conciencia poética innovadora”. En la introducción Fernández Moreno, Jitrik y Urondo explicitan: “Hemos elegido el año 1950 como punto de arranque porque creemos que a partir de ese año empieza a manifestarse cierta coincidencia poética que abarca autores provenientes de diversas experiencias y generaciones” (7). La novedad de dicha antología radica en que los poemas se agrupan siguiendo un criterio temático: Parientes y amigos; Mujeres presentes; Mujeres difíciles; Mujeres perdidas; América; La sociedad; La existencia; Racconto; El mundo. La amplitud da muestra de la apertura de estos poetas a cuestiones diversas relacionadas con la experiencia vital que atraviesan. El objetivo de la *Antología* es que el lector pueda conocer un punto de vista, una perspectiva acerca de la poesía no mediada por el nombre de autor, de allí que sólo en el índice colocado al final se consignen los autores de cada poema, pues el propósito era que se leyera como si “fuera el libro de un solo poeta, hasta como si fuera un poema solo” (7).¹²⁵

Como hemos apuntado con anterioridad, la revista solo publicó cuatro números. De los testimonios recogidos en Montanaro y del material que incluye el cuarto número se infiere que la interrupción tuvo como protagonistas a Urondo y Brascó. Urondo fue responsable de la preparación del número 4, en el que incluyó poemas de Javier Heraud, joven poeta peruano asesinado por agentes de la Guardia Republicana peruana. Miguel Brascó manifestó su desacuerdo por considerarlo un “pésimo poeta” (en Montanaro 2003: 47), pero Urondo – contrariando a quien años antes ha sido su referente– se mantuvo firme en su decisión. El gesto es revelador y se sitúa en línea con lo expuesto: muestra que su perspectiva ha variado desde sus primeros textos analizados en el capítulo 1 (“A propósito de Mendoza” y, sobre todo, “García Lorca”), en el que primaba la consideración de la poesía como comunicación entre espíritus a un

¹²⁵ Daniel Barros caracteriza a este texto como “nueva instancia vanguardista, inspirada en ciertos revisionismos vitalistas, que, sin lugar a dudas, mucho tuvieron que ver con la mejor poesía argentina de los últimos veinticinco años” (en Montanaro 2003: 48).

entendimiento de que la labor y la responsabilidad del poeta es también dar a conocer voces silenciadas.¹²⁶ En esta línea, como sostiene Mariela Blanco, Urondo introduce en la revista parámetros de análisis como el contexto social y político que “son los que singularizan su perspectiva, entendiéndose por ello la orientación paulatina hacia un contexto social, una realidad ‘tangible’ que se vuelve cada vez más intolerable, un entorno al que se hace cada vez más imperativo modificar” (2010: 280). Desde esta mirada de mayor implicación de Urondo respecto de la poesía y la labor del poeta quizá pueda explicarse la defensa de su posición que contribuyó a la escisión del grupo y con ello la desaparición de la revista.

Unos años más tarde de la disolución de *Zona* y en concomitancia con la escritura de *Adolecer*, Urondo decide ampliar el texto sobre poesía publicado previamente y escribir *Veinte años de poesía argentina*. Estos son años de intensa actividad periodística y cultural en su vida; la decisión de revisar ese artículo primigenio da cuenta de su interés por continuar interviniendo en los diálogos y disputas sobre los rumbos de la poesía en el contexto de la época. En esta dirección, el ensayo ratifica el interés por saber cuál es el lugar de la poesía y del poeta, problematizar a qué intereses responde, a quién está dirigida. Todos estos son puntos a dilucidar, no seguridades desde las que se parte.

Veinte años de poesía argentina está conformado por 9 capítulos: I. Generación del 40; II. Revista “Arturo”. Invencionsimo y arte “Madí. Primeras manifestaciones surrealistas; III. Revista “Poesía Buenos Aires”; IV. Invencionismo y surrealismo; V. Surrealistas; VI. Invencionistas y surrealistas; VII. Cambios y confluencias; VIII. Perspectivas; IX. Breve selección de poemas. El objetivo es trazar un panorama de la poesía argentina desde los años 40 hasta fines de los años sesenta; a diferencia del artículo publicado en *Zona* que funcionaba como resumen aquí se detendrá en cada uno de los momentos que considera claves de la poesía, sea para denostarlos como en el caso de la generación del 40 o para evaluar sus alcances, sus aportes al lenguaje poético y sus limitaciones. El último apartado “Breve selección de poemas” se

¹²⁶ Francisco Urondo recupera en su escritura narrativa el relato de la muerte de Javier Heraud, concretamente en el último cuento de *Al tacto* (1967), “A la molina no voy más porque dan azotes”.

propone, en palabras del autor, “brindar una aproximación a lo que pasa en esta materia y con algunos de aquellos que intervinieron en el proceso que se ha intentado describir en este libro” (1968: 89); aquí se incluyen poemas de Raúl Gustavo Aguirre, Edgard Bayley, Miguel Brascó, César Fernández Moreno, Juan Gelman, Alberto Girri, Noé Jitrik, Carlos Latorre, Francisco Madariaga, Enrique Molina, Mario Trejo y Alberto Vanasco.

Nos interesa detenernos en los apartados III al VIII pues en ellos este escritor da cuenta de formaciones en las cuales participó. Así, analiza la revista *Poesía Buenos Aires* pues ve en ella el punto de reunión de las diversas tendencias; es continuadora de la revista *Arturo* y en sus páginas confluyen invencionistas y surrealistas. Su interés está en indagar sobre sus particularidades y en cierta forma revisar su legado. Así, destaca las contradicciones al interior de *Poesía Buenos Aires* pues, por un lado, ésta afirma que la poesía “debe integrarse en un proceso humano que busca formas superiores de convivencia” (1968: 80) pero, por otro, se la sitúa en un nivel superior y es la humanidad la que debe igualarla. Esta última es, como vimos, la posición de Aguirre en varios textos. El propósito de Urondo es desacralizar la actividad poética y colocarla en igualdad con otras prácticas, de las que se diferencia por su especificidad pero no por su trascendencia. Aquí no hay preeminencia para el arte sino que se lo considera actuando en una esfera de la actividad humana, tan necesaria como otras. Continuando con el análisis de esta formación, destaca que si bien se impuso programáticamente grandes transformaciones muy pocas se concretaron. Los poetas intentaron “recuperar el don comunicativo, (...) religar al público con los poetas, hallar las claves esenciales de una poesía que siendo profundamente nacional fuera también un vehículo para la realidad cotidiana, humana y social de los argentinos” (1968: 56) y, sin embargo, nunca estuvieron tan lejos de un público masivo o que significara algo en el contexto. El otro aspecto que rechaza sin concesiones es la concepción del lenguaje poético que sostiene *Poesía Buenos Aires*. Ante la afirmación de Aguirre (citado por Urondo) que “el surrealismo, el creacionismo y su derivación en el invencionismo, significan la culminación de un proceso histórico por el cual el lenguaje poético alcanza el punto máximo de separación con el lenguaje lógico convencional” (1968: 41), destaca que la evolución de la poesía contradice este postulado

porque los poetas han ido incorporando el lenguaje “convencional” al poema. De esta forma, se demuestra que el lenguaje poético puede incluir cualquier expresión pues su apuesta es diferenciarse en su estructura verbal del lenguaje lógico, no en su vocabulario. La nueva poesía realiza un cambio en las modalidades de expresión, comienza a aparecer el lenguaje conversacional que estaba ausente del invencionismo (apartados VI y VII). En ésta, se desdeña la ornamentación, se busca claridad, conciencia, austeridad; no es declamatoria ni idealiza. La nueva poesía; “quiere ver y señalar, que es una manera de procurar una conciencia, de aspirar a un cambio” (1968: 85). En otras palabras, si el invencionismo se proponía dotar de un lenguaje propio a las cosas, recrear la experiencia y no utilizar la retórica, esta poesía avanza en esta dirección pero desde otros postulados. Se propone nombrar el mundo también mediante expresiones coloquiales que acercan “eso de lo que se habla” con el lenguaje que se utiliza para recrearlo en el poema. El ensayo concluye con la afirmación que la poesía posterior al frondizismo es más tangible, más concreta y, sobre todo, no se enajena del contexto “sino que se preocupa por expresar aquello que nos concierne; por obtener una forma propia de expresión, social y artísticamente legítima” (1968: 87).

No obstante, a pesar de las diferencias con *Poesía Buenos Aires*, Urondo recupera la perspectiva de la poesía como punto de encuentro y comunicación. En este sentido, para el autor la posibilidad del arte de vincular a los hombres se profundiza en este período con el ejercicio indisoluble de la crítica; así la confianza inicial sobre la capacidad de amor del poeta y la poesía para transformar el mundo se complejiza con la responsabilidad de intervención del arte que atraviesa toda su obra literaria, con distintos matices y también gran parte de sus textos periodísticos. En estos se instala como elemento fundamental las situaciones que atraviesan los sujetos y su interconexión en un contexto así como la configuración de un lenguaje que efectivamente “nombre” sin afectación, seducción o golpes de efecto. En conclusión, el camino realizado por Urondo muestra que la preocupación acerca de los medios de expresión con los que cuenta el poeta y la función que éste ocupa lo condujeron al análisis y revisión de la poesía producida en el período 1930-1965.

2.1. Nominación y coloquialismo en *Del otro lado*

El poemario *Del otro lado* (1967)¹²⁷ se relaciona con la búsqueda de una expresión vinculada a la capacidad de nombrar; dicho rasgo, central en su obra, encuentra en la formación del coloquialismo un campo propicio desde el cual proyectarse. Los textos, escritos entre los años 1960-1965, son más largos que los de poemarios anteriores y los versos se extienden (“Los gatos”, “La amistad, lo mejor de la poesía”, “La pura verdad”, “Parques y jardines”, “Del otro lado”, “Los nietos y sus designios”, “Spitfire”, “No tengo lágrimas”, “Carta abierta”, “La pura verdad”, entre los más). Con excepción de algunos (“Parques y jardines”, “Casadas y cortesanas”, “Treinta segundos con la realidad”, “Luz mala”, “Los nietos y sus designios”, “Carlos Gardel”), los poemas se centran en un yo poético introspectivo que se interroga sobre las formas del amor y la necesidad de la amistad para transitar la vida; también en línea con “BA. Argentine” (de *Nombres*) la reflexión en torno al destino colectivo, sobre todo en el apartado “No tengo lágrimas”.¹²⁸ Respecto del lenguaje, continúa despojándose del lirismo en la línea iniciada por *Nombres* y la desacralización temática a partir de la iteración de tópicos como el amor, la amistad, la angustia. En esta dirección, Fernández Moreno señala como propio de la escritura de Urondo y de sus compañeros de generación el “recogimiento sobre sí mismos y la meditación en general y retrospectivamente sobre el panorama que les ofrece su propia vida” (1967:414).¹²⁹ Dichas características se articulan en Urondo en un lenguaje que ancla en la cotidianeidad e introduce figuras y giros populares¹³⁰ sin señalarlos insistentemente a través de guiones y cursivas como se observó en *Nombres*, sino asumiéndolos como material de la lengua poética.

¹²⁷ Este libro gana una primera mención en el concurso literario organizado por *Casa de las Américas* en La Habana, Cuba.

¹²⁸ Contiene los poemas “África cansada”, “Abrigo”, “No tengo lágrimas”, “En el sur”, “Cada día que pasa”, “Veraneos”.

¹²⁹ Claramente representativo de esta generación es el texto “Argentino hasta la muerte” de Fernández Moreno.

¹³⁰ Afirma Fernández Moreno en *La realidad y los papeles* que “los elementos populares que reflejan el transcurrir diario de la vida en la ciudad van desde bares y pistas de baile, al cine, a un escenario donde coristas bailan, o a la calle donde los borrachos se orinan en las esquinas. Nada más representativo de esta cultura popular que el poema ‘Carlos Gardel’, cuyo título es una muestra de la tradición representada. (...)”

El poemario *Del otro lado* se subdivide en “Los descuidos”, “Más o menos”, “Escola”, “Luz mala”, “No tengo lágrimas”, “Carta abierta”. Cada uno aborda un aspecto de la experiencia del yo poético. El núcleo de la espera los articula y va in crescendo en un despliegue que muestra insistentemente que no hay salida posible en ninguno de los caminos por los que pueda transitar: el amor, la amistad, la escritura en sí misma. Todos llevan al mismo lugar vacío, agobiante, muerto. Ante este panorama, tímidamente nombrado al comienzo, y con una fuerza que arrasa progresivamente con todas las seguridades del yo poético, la “revolución” se instala como único horizonte posible de cambio y transformación aunque todavía se esté “del otro lado” y no haya certezas de que esa espera –la única verdadera desde esta perspectiva– llegue a su fin. El tono pesimista engarza los poemas, con envíos mutuos en una construcción casi monótona pero en la que algún aspecto nuevo, no aparecido previamente de la experiencia del yo, permite que, por momentos, ingrese el aire en la atmósfera de asfixia.

En el primer apartado, “Los descuidos”¹³¹ la temática es la mujer, el desencuentro con ella a pesar del amor, del deseo o un efímero bienestar. Así en “Amarla es difícil” o en “Sonia”, la vertiente es melancólica, el destino no es sinónimo de felicidad porque amar no se puede descontextualizar del resto de la vida: “A veces, cuando lo pienso,/ no sé qué hacer con ella,/ con este destino luminoso” (219). Aunque no es sólo de parte del poeta esa distancia, hay una certeza de estar siempre a destiempo como en “Parques y jardines”: “Si no hubieran llegado tarde; de/ no estar ahorcado, él arrasaría/ el corazón de la fugitiva/ y ella lo hubiese amado con tierna delicadeza./ Pero es demasiado tarde” (214). También para la mujer este es un tiempo de infortunio, así en “Casadas y cortesanas” está atrapada en un destino inmisericorde sin hallar el modo de salir de él: “Y sus labios sin coraje murmuran/ que esto no puede seguir así/ que debemos cambiarlo. Y hace lo que puede./ Y se confunde” (217).

La atmósfera de la noche, el tango, el humo, la grapa y las mujeres son elementos del ambiente de Buenos Aires que el poeta nos muestra” (1967: 414).

¹³¹ Conformado por los poemas “Parques y jardines”, “Los descuidos”, “Casadas y cortesanas”, “Amarla es difícil”, “Sonia”.

En “Más o menos”¹³² los versos se van extendiendo, se distienden también en el trazo, relegan la condensación de los primeros poemarios y recuerdan a los de *Historia antigua*. La adjetivación que se hallaba casi ausente en *Nombres* retorna para describir y acentuar las características de ese presente. La muerte y la enfermedad (presentes en el apartado anterior en “Parques y jardines”) cercan al yo lírico. En el poema “La vida por delante”, una expresión cotidiana que apunta coloquialmente a minimizar el presente y potenciar el futuro, se niega la posibilidad de un futuro promisorio: “Por qué hoy no puedo estar alegre. Descuido/ lo que tengo, no he sabido vivir, suelo/ mirar la vida del otro lado de una puerta” (226). Ese “mirar la vida del otro lado de una puerta” como el título del poemario *Del otro lado*, muestra una actitud recurrente: la distancia desde la que se sitúa el yo poético, en una posición de observador de los sucesos, aunque se trate de la “propia vida”. Y esta perspectiva que es también la de la espera anclada en el presente produce desasosiego, en tanto se la considera sin sentido, improductiva: “Hoy no puedo/ hacer otra cosa que esperar inútilmente/ desconsolado, con rabia, con desidia, con miedo,/ con vergüenza, con todo lo de siempre: la puerta un poco/ entornada, cerca de allí, casi al alcance de la mano” (226). El adverbio “casi” marca que el sujeto no se resigna a este malestar –como se ha señalado en *Nombres*–, aunque en este tiempo de transición no haya posibilidad de traspasar esa *puerta* y se multipliquen los términos negativos enlazados por la preposición “con”: rabia, desidia, miedo, vergüenza, en una enumeración en que el sintagma “con todo lo de siempre” habilita seguir acumulando expresiones del mismo tenor.

En “Muerte y transfiguración” el festejo por el cumpleaños del yo es una ceremonia vacua. Desde la ironía refiere: “Era hermoso el tiempo en la noche; no llovía, nada pasaba,/ todo estaba igual que antes; me había arrepentido,/ me perdonaban, era salvado para siempre en este tiempo que todavía no ha muerto” (224). La nihilidad del primer verso (en contraste con las características de esta escritura que prescinde de expresiones gastadas por la convención o las destaca por medio de comillas o cursivas para mostrar distancia de las mismas), anticipa el tono

¹³² Constituido por los poemas “Dos líneas de fiebre, mareas y pronósticos”, “Muerte y transfiguración”, “La vida por delante”, “Plazos”, “Fin y principios”.

de malestar posterior: la quietud de ver pasar la vida, las acciones sin consecuencias y por lo tanto intercambiables (arrepentirse/perdonar) se reiteran: “llegaron a odiarme,/ y a maldecir el día en que mi madre me tiró sobre el mundo” (224). Sin embargo, en el título del poema el conector copulativo “y” que complementa el sentido de esa muerte y la torna en transformación, avizora que no necesariamente deba ser así. Hoy no resta sino cumplir años, morir un poco cada día a la espera que esa transfiguración llegue, con suerte, en un futuro. La muerte, todavía, no da lugar a la vida, no se integra en un ciclo sino que da vueltas en círculo.

En “Plazo” el título resuena en tándem con ese “Más o menos” del apartado, la vida gira entre las alternancias a las que nos hemos referido:

Si supiera para dónde vine,
amor,
para dónde caigo,
para dónde podré volar (227)

Entre un presente insoportable y un futuro incierto (marcado por la construcción condicional “si supiera”), la preposición “para” en construcciones paralelas señala la incertidumbre de este yo que –así “Como en bola sin manija” (*Nombres*)– se encuentra perdido pues aunque busque no hay respuesta: “estropeado, sin duda, por unos días más/ o menos” (227). Ese “más o menos” es lo insoportable, lo intercambiable de los días, la condena de un discurrir sin sentido, donde no hay un plazo estipulado que traiga alivio.

Con sentido similar en el poema “Fin y principios” que cierra el apartado, aparece la percepción de la espera unida esta vez al sustantivo “principios”, y se reitera la construcción de “Muerte y transfiguración” como si el yo poético quisiera renunciar de una vez por todas a ese tiempo de letargo para comenzar “algo más” que no es posible precisar aún:

Estoy en los ruidos de la tristeza,
en las tablas de la perdición,
en el aire de este tiempo maldito, infortunado;
llovizna criminal y sucia.

En aventuras, en la queja
del muerto y el terror de los vivos y el soplo
de los convalecientes.

Estoy en el clamor encontrado, fuera
de la felicidad y el fascismo y el olvido sin escuchar
la clausura y la ausencia,
sin tolerar la conmiseración, o desconocer
la alegría o la bondad o el dolor del caído.

Sin sentir resignaciones, sufriendo con rabia
la esperanza, viviendo a mi manera (228).

El verbo “estoy” en presente y los sustantivos anclan el lugar desde el que se enuncia: tristeza, perdición, queja, clamor, rabia que al resonar con los adjetivos maldito, infortunado, criminal, sucia, dan cuenta de ese tiempo para el cual no se guarda conmiseración, piedad y, sobre todo, ninguna resignación. El gerundio “sufriendo” lo sostiene en ese presente pero ese sufrir trae acción: la rabia que es la que desencadena la esperanza y la impaciencia. Cifrado en este sustantivo “rabia” se alojan los principios que darán fin a ese estar “viviendo a mi manera”, es decir, del modo que en este contexto se puede.

El apartado “Escola”, préstamo del portugués, lo conforman tres poemas: “Escola do samba”, “Del otro lado” y “Los gatos”. En los tres la primera persona del singular alterna con la primera del plural y la tercera. “Escola do samba” comienza con la primera del singular: “Me aburro dando vueltas,/ más que bailar prefiero quedarme sentado/ escuchando la música” (232), pero nadie quiere porque “Es difícil perder el tiempo/ o ganarlo” (232). Sin embargo, lo arrastran: “El cuerpo de mi compañera de baile cruje bajo mi brazo” (232). Antes que la escucha se prefiera bailar sin sentido y el yo poético, aunque se sitúa a distancia, se deja llevar por esos otros, por lo que se recurre al plural, articulando una situación colectiva: “No sabemos escuchar; nos gusta ir haciendo cualquier cosa para destruirnos, olvidar un tango cantado de esa manera tan perfecta/ (...) Y bailamos toda la noche atrapados por esa música de barrio,/ toda la noche bailamos ese tango confuso/ seducidos durante todo el mundo,/ dando vueltas como animales perdidos” (232-233). El tango, expresión popular que en el imaginario social ha dado cuenta de lo que se experimenta en la calle, ha sido relegado a divertimento en compañía de otros, a producto de alienación como esas músicas producidas en serie que Urondo habrá de parodiar en la película

Pajarito Gómez. Es esto lo que el poema coloca en primer plano, el divertimento usado para no pensar, para no detenerse e inclusive aquella música que podría conducir a otros lugares es también banalizada en la sociedad de consumo y placeres inmediatos.¹³³

El segundo poema, “Del otro lado”, homónimo del poemario, inicia con una primera persona del plural: “Cuando estuvimos desesperados, alguien/contó la historia.// No se la puede escuchar serenamente, tiemblan/ las manos, el corazón se encoge de dolor; / da un poco de miedo mirar a la gente, detenerse” (233). El adverbio indeterminado “alguien” refiere a aquello que produce escuchar una representación de un suceso aciago, tal vez histórico. A continuación, el poema frustra momentáneamente esa expectativa al construir la escena de dos personas en un cine: “... Nuestras manos/ procuraban ordenar el temblor, dominar el doloroso pánico;/ y todo porque Humphrey Bogart había resucitado.// Estábamos perdidos en aquel/ cine y él no era como el redentor...” (233). Se alude a sensaciones producidas por una película vista en compañía hace mucho tiempo –tal vez en la niñez– y, al mismo tiempo, se marca la distancia con el presente en el que se desidealiza el prototipo de redentor¹³⁴ de Bogart y se extiende hacia una perspectiva más amplia: “Desde aquella vez no sabemos qué hacer con las historias/ con los muertos que no aceptan su desdichada condición, no/ sabemos qué hacer con el miedo; no sabemos/ encontrar nuestras manos, nuestra/ tristeza. El mundo inconsistente” (234). La reiteración de “no sabemos” forma tándem con la caracterización del mundo como inconsistente. El no conocer, el no tener un rumbo (nuevamente resuena “Como bola sin manija”), el vivir sin poder extraer conocimiento de la experiencia sea en la forma de la historia, la tristeza o el miedo, construye un presente aciago.

¹³³ La presencia del tango en la poesía de Urondo es recurrente en los títulos y el cuerpo del poema. Asimismo este escritor participó de diversos proyectos y eventos relacionados con este movimiento musical. Así en el año 1962 acompaña a Juan Gelman y al trío de Juan Cedrón, César Strosco y Miguel Praino en la gira que realizan por las provincias de Córdoba, Mendoza y San Juan y lee poemas en estos espectáculos. Luego en 1965 nuevamente junto a Gelman y Cedrón realizan *Contrapunto*, un espectáculo de tangos y poemas. Por último, en 1968 graba el disco “Milongas” con producción de Oscar del Priore y la participación de Enrique Alippi (canto), Osvaldo Avena (guitarra) y él en la lectura de poemas que había escrito “a partir de tangos, milongas y valeses que lo conmueven” (en Montanaro 2003: 67).

¹³⁴ En una entrevista que le realiza el diario *La Razón* (28 de octubre de 1962) Urondo destaca: “un héroe de aquel momento, para mí era Humphrey Bogart (...) Además estaba impresionado con la muerte de Gardel o con la del general Riso Patrón, a quien mataron a la entrada de un comicio y por la espalda” (citado en Montanaro2003: 19).

Por último, “Los gatos” se alarga en el verso y en la extensión con una estructura narrativa.¹³⁵ Recrea el recorrido del poeta por la ciudad: “Paso mi vida en esta parte de la ciudad” (235). El verbo “Paso” en primera persona del presente se reiterará con variaciones a lo largo del poema señalando el deambular de un lado al otro del yo, entre el día, antes del trabajo y la noche cuando sale de éste. Ese yo alterna con un otro, los gatos que vagabundean y recorren la ciudad desde la segunda estrofa, y por momentos ambos coinciden: “Hay luces;/ conozco el neón de la noche,/ el sol de los gatos empecinados en su larga vagancia. ¿Quién sabe/ qué cosas pretenden estos bichos de la noche; estos animales/ociosos y lamentables? van al teatro y prefieren los estrenos/ y el brillo de las pieles enemigas” (235). El andar sin rumbo, la preferencia por la comodidad, el individualismo son características que identifican a estos hombres con los felinos y permite la identificación.¹³⁶ En la tercera estrofa el verbo inicial se reitera: “Paso” pero ahora para dar lugar a elucubraciones acerca de la vida que el poeta lleva: “Paso mi vida en esta parte del mundo y a veces me quejo de mi suerte; / todos me reprochan esta debilidad, pero nadie puede curarla” (236). La queja se itera en este poemario, su recurrencia sobrevuela cada poema, cada estado de ánimo, algo no está bien y lo que para otros es una debilidad para el poeta es una toma de conciencia; ante la embriaguez generalizada de la cultura de masas y el discurrir de una vida burguesa sin sobresaltos que promete placer y felicidad instantáneas, el yo poético es aquel que, aun sin claridad ni dirección, denuncia en esa queja. De allí que, pese a todo pronóstico y aunque a otros les parezca errado, sostiene: “Esta parte del mundo me rodea y siento/ que me han salvado mis errores” (236). No hay ganadores en esta generación, solo “buenos perdedores”: “derrotados, viejos, fúnebres, inmensamente buenos/ la muerte los asiste, la eternidad vela por ellos, / la memoria nunca abandona; mis errores me salvan” (237); los adjetivos calificativos se multiplican para mostrar que, inclusive, sin poder hacer nada, sabiendo que las cartas para ellos están echadas,

¹³⁵ Francisco Bitar en “El hermano de Baudelaire” enuncia: “el modelo poético-narrativo de ‘Los gatos’ de Urondo presentará la estructura ‘dócil y nerviosa’ que se adaptará a los ‘movimientos del alma’, de su alma; la actualidad y su asociación, el elemento fugado pero a la vez punto de fuga hacia lo que posee calidad de permanencia” (2009: 26).

¹³⁶ La figura de los gatos como seres misteriosos, sabios y que entrañan peligro en su actitud distante es recurrente en la literatura y la poesía: “Los gatos” de Charles Baudelaire (poema que Roman Jakobson tomó como base en su estudio “Los gatos de Charles Baudelaire”), “Oda al gato” de Pablo Neruda, el cuento “El gato negro” de Edgar Allan Poe, por citar solo algunos.

acostumbrados a la resignación todavía “por la noche aúllan como tambores” (237). No les resta más que eso porque el miedo los perdió, aunque sean –como irónicamente los describe– “inmensamente buenos”, no supieron/no pudieron: “tocar otros bordes que correspondan a otros límites,/ a otro miedo que no sea la propia incertidumbre. Vagos y rebeldes/ de la noche” (240). Sin rumbo fijo como los gatos “se oyen sus voces, / su canto de muerte, su brillo de olvido. Nadie quiere morir/ sin haber conocido el propio sabor de su cólera; sin ver caer/sombra sobre sombra, / rabia sobre rabia destruida en la impaciencia del tiempo.” (240), no les queda más que el descontento, la rebeldía sin motivo es una pose, por eso “nadie podrá salvarse” y serán olvidados. En este sentido, podemos hablar de incertidumbre tal como señalamos respecto de la primera etapa de Urondo. La incertidumbre, desconocer cómo están dadas las cosas no proviene solo del afuera sino de la interioridad, prefieren “las sombras triviales del miedo” antes de aventurarse a, parafraseando el poemario, pasar “del otro lado”.

El amor no salva, el odio tampoco, ninguna acción tiene importancia; como hemos visto en esta escritura, situados en este presente, todo es intercambiable:

Tiemblan¹³⁷ los gatos en esta parte de la ciudad;
su miedo es más viejo que su sabiduría. Nada sirve, nada importa
y todo palpito, cualquier improvisación
es una indecisa manera de no quedar satisfecho; esos gritos aparentes
de amor; esa memoria quebrada
ese rencor para nada sirven (240).

Aquí, la sabiduría a la que son asociados estos animales se pierde por el miedo, por ello irán cayendo en la noche, deshaciéndose, destruyendo lo que fueron hasta quedar irreconocibles: “Quién/ puede ayudarlo, /soportar esa caída que repugna, quién no irá cayendo a su lado” (240–241). El yo poético tampoco se encuentra a salvo; es el momento en que puede reconocer, analizar, saber lo que debería hacer para salir de esa quietud y todavía no, todavía no se arriesga, todavía no lo hace cuerpo, todavía como aparece en “La vida por delante”: “suelo mirar la vida del otro lado de una puerta” (225-226). Como el yo poético los otros vacilan, pero se abstienen de actuar y en el sueño creen sus propios engaños: “Los gatos dudan a esta altura de la ciudad/ y creen

¹³⁷ ”Tiemblan” así como en B.A. Argentine ”tiemblan” los hombres.

soñar, convencidos de su mentira: han evitado los errores y se sienten/ salvados. Pero han caído en el supremo error/ de no cometerlo. Mis errores me salvan” (241). La reiteración de la última oración marca la distancia con esos otros, asume el camino y el desafío de no ser uno más, de separarse del ser gregario, esos errores “iluminan la noche despavorida, eléctrica, cargada de indecisiones absolutas y postergadas, / de risas que disimulan, de lugares donde nadie se anima” (241). La acumulación de adjetivos señala que el miedo también está en él. Allí donde nadie quiere avanzar por la falsa seguridad y la comodidad de ser un gato en la noche buscando refugio, un lugar seguro, el yo poético cometerá el error a sabiendas que importa más animarse.

El poema concluye: “no puedo/ pensar en la tibieza de su cuello tendido/ en el horizonte del lecho, en este amor que crece/ contra toda sabiduría, que solo le importa acariciar su pelo, admitir/ que ella ha sufrido, que tiene derecho a descansar”. (242). La mujer amada a la que retorna luego del vagabundeo: el amor individual de pareja es lo que lo sostiene también en la indecisión, de lo que debe desprenderse y no puede porque crece aun a su pesar, aunque admite que “ella” también sufre. No obstante, en el poema no es vista como compañera de sus pensamientos y angustias sino como lugar seguro al que regresa sin querer hacerlo.

En “Luz mala”¹³⁸ el poema más significativo es “La amistad, lo mejor de la poesía”.¹³⁹ Los amigos con los que se comparten las experiencias, las vicisitudes, las alegrías pertenecen a la misma generación y son testigos más que protagonistas de la historia que se está viviendo: “ellos/ sufren las angustias y las revelaciones/ de esta época torva que nos toca vivir” (257). El verbo “sufren” revela cierta pasividad: “Nadie sabe si hemos dado en el clavo, si tuvimos ganas de

¹³⁸ Conformado por los textos “Treinta segundos con la realidad”, “Luz mala”, “Los nietos y sus designios”, “Ave del paraíso”, “Carlos Gardel”, “Misa sin funeral”, “Más o menos”, “Garota”, “La amistad, lo mejor de la poesía”, “Spitfire”.

¹³⁹ La mujer se halla excluida de este vínculo, no es nombrada nunca como formando parte de esta cofradía a través de un nombre de pila (ni en éste ni en otros poemas de *Del otro lado*), además el vínculo con las mismas se define básicamente por el deseo; de este poema: “Las mujeres (tengo/ algunas amigas) son respetadas, pero nadie/ deja de mirarlas (y no me excluyo) con alguna maliciosa/ codicia” (257). El nosotros inclusivo señala que esta característica no es individual sino que forma parte de un sentir de grupo. Sobre las particularidades del vínculo con la mujer y el amor de pareja en los intelectuales y, específicamente en Urondo, puede consultarse el texto de Nilda Redondo *Si ustedes lo permiten prefiero seguir viviendo: Urondo, de la guerra y del amor* y su artículo “Urondo y Cortázar: dos subjetividades revolucionarias” en *Aquí no podemos hacerlo*.

hacerlo, si este fue nuestro fin de semana, nuestro réquiem, nuestro reñidero” (259). La alusión a las obras teatrales *Nuestro fin de semana* (1964) de Roberto Cossa, *Réquiem para un viernes a la noche* (1964) de Germán Rozenmacher, *El reñidero* (1964) de Sergio de Cecco, señalan el vínculo con esta generación. Los intertextos colocan también en primer plano las alternativas de una clase media en sus aspiraciones y fracasos.

No obstante, más allá que hay amigos que ya no están cerca “perdidos o lejanos/ como Raúl Gustavo o el otro Rodolfo o Ramiro” (258-259) y otros que continúan como “Juan o Noé” son ellos los que permiten disipar las sombras: “a veces, cuando nos sentamos/ a charlar y a tomar un poco de vino, se terminan por un rato las catástrofes, se diluyen/ con el calor del humo” (257). La amistad, como el amor de pareja, es un alivio momentáneo, la construcción “por un rato” señala que este tipo de amor solo “salva”, “diluye” la angustia por unos instantes y eso ya es mucho, ya que en este “tiempo torvo”: “me sonríen/ y se levantan a tocar los augurios buenos o malos, a golpear/diariamente los tobillos/ de la realidad.” (259).

El tópico de la amistad continúa en el último poema del apartado. “Spitfire” se inicia con la partida de amigos hacia otras latitudes, el título refiriendo a un avión de guerra es una premonición, textualiza el cambio de la situación tanto en el interior de las personas como en su relación con otros, estos ya no son tiempos de paz. Este poema complementario de “La amistad...” da cuenta –mediante la enumeración– de aquello que hermana a esos amigos:

El ajedrez, el latín, los versos, el teatro,
la política y las peleas, supieron unirnos; también algunos caprichos
y manías que terminaron acercándonos a ese asunto
de la verdad objetiva de algunas subjetividades y de la existencia,
en suma, y del amor (261).

Y sobre todo, la certidumbre de que se está produciendo un cambio social que el yo poético denomina “revolución”, pero no como un proyecto buscado, anhelado, con líneas de acción para concretizarlo a partir del pensar y hacer de esta generación sino como un sueño en cierto sentido persecutorio: “esa/ revolución que nunca nos dejó tranquilos y mucho tuvo/ que ver con esto de las partidas,/ y de las emociones y de la insatisfacción que llegó/ a poner en juego

nuestro porvenir, a deshilarlo” (261). Los amigos parten con o sin rumbo definido, se alejan o se aproximan porque esa palabra, “revolución”, condensa una carga de significado, de responsabilidad, de desgarramiento que cada uno asumirá de diversa forma: partir, desperdigarse por el mundo, alejarse de amistades, encontrar hastío donde ayer había alegría, perder la seguridad del “porvenir” que se torna una página en blanco. Y, sin embargo, pese a todas las incertidumbres que atraviesan la época y al poeta, el amor hacia los amigos se sostiene nuevamente como una certeza: “Me dejan bastante triste estos dos amigos; aunque/ parezca ridículo, no me gusta que se vayan tan lejos. Sé que me cuesta/ reconocer el cariño y la rabia; que me avergüenza este tufo emotivo” (261), aunque cueste y sea difícil son ellos con los que se ha contado “sin ninguna arrogancia, la misma historia, el amor de siempre, el miedo” (261). Son sus pares, sus otros yo, sus colegas, aquellos con los que –pese a todas las desgracias del mundo– se reconoce “en esta necesidad de mover el mundo con algunas palabras” (261).

En el apartado “No tengo lágrimas”¹⁴⁰ hay un cambio de tono. La amistad pasa a segundo plano, y el vínculo con la mujer amada alcanza su punto máximo de tensión. Así, en “África cansada” aparece un yo poético colectivo que interpela mediante la enumeración:

Al viejo patriarca que ha clavado su lanza
sobre el arcaico suelo de otros (...)
al tímido servidor (...)
A los que nunca esperan un desenlace,
a los descreídos, a los que se aburren,
a los que piensan que las cosas difícilmente
pueden ser modificadas. A los que meditan y corrigen,
a los cobardes y también a los bondadosos que prefieren
mirar el mal de algunos
y no el dolor de todos (...)
A los que tienen,
a los que se resignan
y tampoco esperan (265).

A lo largo de cuatro estrofas se sostiene la apelación a esos otros mostrando sus errores, sus faltas sin esperar que las modifiquen, como si estuvieran más allá de toda posible

¹⁴⁰ Incluye los poemas “África cansada”, “Abrigo”, “No tengo lágrimas”, “En el sur”, “Cada día que pasa”, “Veraneos”.

transformación. Para esos podría decir el yo poético con el título del apartado: “No tengo lágrimas”. La última estrofa suena como advertencia de que serán arrastrados por el presente:

Hay una palabra secreta que anda por la calle;
se corre una voz, un frío. Hay una revolución que todos callan
y nadie prefiere comentar (266).

La repetición del verbo impersonal acentúa la condición de lo inevitable: la “revolución” es lo secreto y al mismo tiempo lo inminente pues desde abajo, desde las calles se incuba, murmura, está a punto de explotar y no es alegría lo que esos otros sentirán sino “frío”, de allí el miedo a nombrarla como si pudiese ser conjurada por el silencio.

En el poema homónimo al del apartado, “No tengo lágrimas” se alterna la tercera persona y un nosotros inclusivo; se inicia con enumeraciones como en “África cansada”: “Al rencor del ciego que cruza la calle y a su falso testimonio/ al aturdimiento del monarca en su reino de ciegos; a la soberbia” (268). El poema interpela a esos que, encerrados en sus burbujas creen que sus acciones los salvan, como ya había aparecido en “Los gatos”. En la segunda estrofa se marca el fin de estos ensueños:

...No supongan
que el enemigo está lejos, se oculta
tanto en la tierra como en el cielo; es inútil
esconderse, es preferible el coraje
ya que no encontramos otro remedio para esta dolencia, para
el tedio que nos sacude dejándonos estar (268).

Leída en tándem con “África cansada” conduce al mismo camino que ha de llegar y que es inexorable, el juego entre ocultar/esconderse como modo de mostrar que la misma acción puede ser provocada por diversas estrategias: el enemigo se oculta a efectos de tomar por sorpresa y así lo hará, ellos se esconderán por miedo e igualmente serán alcanzados. Es más, es mejor que así sea para que acabe el padecer sin sentido. En esta línea de sentido, en la tercera estrofa el poeta ingresa al subterráneo y desde allí, en lo que puede pensarse como un largo viaje, va recordando sucesos ignominiosos y ruinas presentes: “Es de madrugada y el subterráneo abre sus puertas; por los pasillos/ desfilan en silencio esos hombres sin memoria y sin ocio; temblorosos” (269). La

descripción envía al cuento “Las argentinas son divinas” de *Al tacto* (1967). Los hombres sin memoria y, por lo tanto, sin historia repiten las acciones día tras día, en una rutina interminable; el adjetivo demostrativo “esos” marca el distanciamiento respecto de los que no considera como pares o parte de su grupo, es decir, la clase trabajadora explotada como lo marca la construcción “sin ocio” no tiene tiempo para el vagabundeo nocturno del yo poético de “Los gatos” y sin embargo los reúne el mismo tiempo de desamparo:

...Estos
andenes serán catacumbas y nadie se acordará entonces de reprochar;
nuestros huesos yacerán mezclados (...)
ya no podremos,
es cierto, hundirnos como ahora en la ciudad; en el fuego
en el tráfico del sol y la melancolía será *tanta e tale*
y estaremos muertos (...)
y de mi memoria a la tuya,
y de este alivio imposible a tu indecencia; de este rencor
a tu ternura, a tu dolor que amo y acaricio
como la zona más atrayente de tu cuerpo; no habrá coraje
ni memoria para recordar
nuestra inmersión en el mundo de los vivos (269-270).

No obstante, no habrá memoria que recuerde a esos otros, ni al poeta ni a su generación. Las imágenes visuales de luz y oscuridad no se contraponen, ya que tanto en las tinieblas del subterráneo o en el sol del mediodía la muerte (literal o por olvido) acecha igual; son sombras melancólicas vagando sin destino, repitiendo día a día las mismas acciones en una sobrevivencia sin posibilidad de cambio. El yo poético recuerda días que parecen hoy más felices: “...Aquel/ fue un *hermoso verano* para estar/ juntos; es lástima/ que no haya querido ilusionarme; el mundo es demasiado/ y tu mano empuña una despojada tristeza. Quisiera/ exhalar el último quejido; no habrá/ lágrimas, no habrá tiempo para nada. (273). En cursiva “hermoso verano” señala palabras gastadas por el uso que ya nada quieren decir; el peso de ese mundo se hace sentir y el amor se convierte en otra forma de la tristeza. No hay lugar para la conmiseración ni para la queja porque: “Todos/ se alejan por la ciudad muda, nadie tomará las armas y viviré olvidando...” (273-274). Buenos Aires vista como “ciudad muda” a pesar del tráfico, del bullicio nos envía a los poemas en los que la revolución no era comentada ni llevada a cabo dado que todos preferían encerrarse en existencias mediocres. El futuro del poeta está entonces en vivir olvidando, la memoria es un

peso cuando no hay posibilidad de proyectarse desde allí para modificar el presente: “La tristeza es una extraña viajera;/ mañana se pagará el aguinaldo. Ganará la UCRI; perderán/ los salvajes unitarios” (273). Los sucesos se reiteran en estas latitudes, el pasado “salvajes unitarios” y el presente “UCRI” (Unión Cívica Radical Intransigente) forman parte de la misma madeja, en un tiempo construido como circular.¹⁴¹ De todas maneras siempre está latente la posibilidad de cambio, aunque lejana: “...Nadie quiso escuchar ese día aquellas verdades que flotaban/ en las aguas vencidas del muelle. La certeza/ del tiempo victorioso, la melancolía del coraje inútil. Hay/ que sufrir y merodear antes de hacer la revolución; abre tus piernas/ país idolatrado hasta la estupidez; hasta los caprichos/ del suicidio y del amor” (274). Nuevamente, la palabra revolución aparece como la salida, la esperanza ante tanta quietud, en el presente el sufrimiento y el merodear porque el coraje es inútil cuando no se articula en un proyecto colectivo.

El próximo poema, “En el sur”, distiende la atmósfera de los precedentes a partir de la comparación de ese “sur” con el “Caribe” donde la revolución es un hecho:

Nadie puede lagrimear en el Caribe
y todo importa.

Elegir, saltar: ¿cuándo
mis amigos terminaremos con todo esto? (...)
...cuándo
Curitiba saltará conmigo y Santa Fe, mi ciudad,
hundirá a los traidores, a los despreocupados?

Es en el Caribe
donde nadie puede lagrimear
y absolutamente todo importa.

Llorar, hijo mío, y pelear
para siempre,
alegremente doloridos;
modernos y revolucionarios y sometidos y cristianos.

(...)
No se ve a nadie en todo el sur; estamos
solos; solos alzamos nuestra esperanza, solos subiremos
este pantano, esta mugre: un sarcófago para los muertos,
para El Salvador, y también para los arrepentidos” (277-278).

¹⁴¹ Se precisará la perspectiva sobre el tiempo y la historia cuando se aborde el poema *Adolecer* que se conecta directamente con estas temáticas.

Allí, en el Caribe, no hay lágrimas ni indecisión, hay certeza: “absolutamente todo importa”, y su reiteración enfatiza la distancia con el título del poema “En el sur”. En la última estrofa se contrasta la alegría colectiva de un pueblo (no exenta de sufrimiento), con la soledad del sur; la reiteración del adjetivo “solos” marca la diferencia entre un destino compartido y la prevalencia de la individualidad. El tono de las preguntas, no obstante, señala la posibilidad de otros caminos y la esperanza: “cuándo” es una interpelación a esos otros, una invitación a recorrer, a “elegir” un camino luminoso para salir del “pantano”, la “mugre”, el “sarcófago” en el que se transforma la vida atravesada desde el arrepentimiento.

“Cada día que pasa” actualiza nuevamente el transcurrir de los días sin sentido, como en “No tengo lágrimas”; el inicio del poema subraya la inevitabilidad “Sin excepción”, aunque de a poco emerja la constatación del cambio que advendrá con “la revolución”:

Sin excepción, casi por naturaleza o desatino,
todos los días, a la mañana, temprano
ando por este camino. Llego tarde al trabajo y con alegría, cuando
es necesario llegar más temprano
y con indignación o repugnancia o sed
de venganza o rabia. Todo esto
no me martiriza ni me apena, aunque parezca
lo contrario y tenga olor a traición; sé muy bien,
con toda impaciencia, que el ocio
llegará algún día con la revolución. Y que ni una cosa
ni la otra vienen de la tristeza o de la impotencia.

Voy cansado, es cierto, harto como todo el mundo que se precie,
o con desaliento; pero nunca falta
alguna cosa, un olor,
una risa que me devuelva,
para valer la pena (279).

El día a día no es una elección, puede ser tanto por naturaleza, es decir por hábito, o por “desatino”, por no ser consciente o abrazar la futilidad de la existencia. Y sin embargo, la alegría está presente, no la del “tonto inconsciente” de los malestares del mundo o del cínico porque también (en una proliferación de sustantivos y adjetivos modalizados negativamente) se está “cansado”, “harto”, se sabe de la “indignación”, la “repugnancia”, la “venganza”, la “rabia”, el “desaliento”. La conjunción adversativa “pero” señala que aún hay “cosas”, “olores”, “risas”;

así como el verbo “devuelva” indica que en el principio está ese primer estado de desolación que se disipa ante las pequeñas luces cotidianas que permiten el “valer la pena” de la existencia.

En el último apartado “Carta abierta”,¹⁴² “La vuelta al pago” conecta con el capítulo 1 cerrando definitivamente cualquier posibilidad de retorno a la ciudad natal:

No quiero volver
a ese lugar
intransitable
y escuálido donde todo parece dormido.

Quiero calor,
dolor; sin soledades
sentir
alegría, a pesar de todo.

No quiero ausencias,
ni lágrimas. No me gustan
las madres, ni las caricias, ni los buenos entendidos:
fortunas quietas, venturas inanimadas:
llegar de otros lugares,
para volver. Regresar
a mi punto de partida,
verterme como una jarra seca y consecuenta. (285).

La ciudad de origen es hastío, quietud, inicio clausurado, porque allí no hay nada –como lo remarcan los adverbios de negación y la comparación con una jarra seca– que conecte con alguna posibilidad de vida o de cambio; el retorno es imposible. En ese lugar no hay para dar ni recibir.

El poema “Carta abierta” vuelve a la temática del amor de pareja pero ahora finaliza un modo de pensarlo, de vivirlo desde la individualidad. Así como se inscribe en un presente en que el que esa relación perdura aunque no haya nada para dar, la reiteración de la pregunta “Hasta cuándo” articula el texto, interroga al yo, lo interpela e interpela también a esa segunda persona a experimentar, a abrirse a otras formas de amar. Es, nuevamente, mirar la vida del otro lado de la puerta, en este caso desde el balcón mientras el mundo se halla afuera. Una despedida de un ciclo que se cierra y al mismo tiempo una invitación a recorrer otros caminos en el que el amor se abra

¹⁴² Lo forman “La vuelta al pago”, “Carta abierta”, “Hoy un juramento”, “La pura verdad”.

hacia otros, hacia una nueva vida que se intuye posible (señalado insistentemente por la construcción verbal “va a ocurrir”) aun cuando no se vislumbre su forma. Las cartas están echadas, es el tiempo de la decisión:

“Hasta cuándo”, digo hasta cuándo
tendré que tenerte a mi lado; asomados
a nuestro balcón madrileño, mirando este mundo aparentemente
ajeno, las revoluciones de otros; el mundo de otros; el mundo con todo el sabor
de distancia y de atropello; hasta cuándo tendré que soportar
tu presencia y toda esta algarabía de la muerte (...)
Por eso pienso que algo
está por ocurrir, algo que era nuestro ha muerto; algo que es
nuestro, va a morir; va a ocurrir: la nueva vida que recién
comienza va a ocurrir; el sentimiento que no ha empezado, va a ocurrir; las ganas están por
ocurrir (...)
Así, esta carta puede ser muy bien una despedida
o una invitación para que abras ese calor que he conocido
a tu lado; esa promesa; ese amago. Es hora de tomar
decisiones” (290-292).

Del otro lado finaliza con el ampliamente citado por la crítica “La pura verdad”. Si bien en una rápida lectura parece presente la alegría de la vida y de la existencia –“prefiero seguir viviendo”, “no tengo motivos para quejarme o protestar”, “Sin jactancias, puedo decir que la vida es lo mejor que conozco”– una segunda mirada, más atenta al contexto del poemario, sugiere más significaciones. El poema se estructura en tiradas de dos versos; las cinco primeras estrofas dan cuenta de seguridades, glorias, amores, disfrute:

Si ustedes lo permiten,
prefiero seguir viviendo.

Después de todo y de pensarlo bien, no tengo
motivos para quejarme o protestar:

siempre he vivido en la gloria: nada
importante me ha faltado.

Es cierto que nunca quise imposibles; enamorado
de las cosas de este mundo con inconsciencia y dolor y miedo y apremio.

Muy de cerca he conocido la imperdonable alegría; tuve
sueños espantosos y buenos amores, ligeros y culpables. (295).

En la sexta el tono se torna sombrío, la seguridad previa es tierra arrasada, resta únicamente la sobrevivencia. Una vida plena que no lo es. La queja, que se ha visto innumerables

veces nombrada en *Del otro lado*, toma nuevamente lugar. Aunque todo esté bien: hay fama, dinero, reconocimiento y, sin embargo:

Me avergüenza verme cubierto de pretensiones; una gallina torpe,
melancólica, débil, poco interesante,

un abanico de plumas que el viento desprecia,
caminito que el tiempo ha borrado.

Los impulsos mordieron mi juventud y ahora, sin darme cuenta, voy iniciando
una madurez equilibrada, capaz de enloquecer a cualquiera o aburrir de golpe.

Mis errores han sido olvidados definitivamente; mi memoria ha muerto y se queja
con otros dioses varados en el sueño y los malos sentimientos.

El precedero, el sucio, el futuro, supo acobardarme, pero lo he derrotado para siempre;
sé que futuro y memoria se vengarán algún día. (...)

No descarto la posibilidad
de la fama y del dinero; las bajas pasiones y la inclemencia.

La crueldad no me asusta y siempre viví
deslumbrado por el puro alcohol, el libro bien escrito, la carne perfecta.

Suelo confiar en mis fuerzas y en mi salud
y en mi destino y en la buena suerte:

sé que llegaré a ver la revolución, el salto temido
y acariciado, golpeando a la puerta de nuestra desidia.

Estoy seguro de llegar a vivir en el corazón de una palabra;
compartir este calor, esta fatalidad que quieta no sirve y se corrompe. (...)

Sin jactancias puedo decir
que la vida es lo mejor que conozco (295-297).¹⁴³

El texto se divide en dos: el tiempo de la juventud en la que lo ha tenido todo y el presente “voy iniciando una madurez equilibrada”, en la que sus errores, aquellos que en el poema “Los gatos” lo salvaban aparecen como olvidados, “impulsos” de otro tiempo. Asimismo, la “madurez equilibrada” –cuya posibilidad aparecía negada muy tempranamente en “Cinco de la mañana” de *Historia antigua*– no es la salida pues ésta es “capaz de enloquecer a cualquiera o aburrir de golpe”. Si los errores son olvidados porque la memoria ha muerto y, por lo tanto, no hay futuro, solo es posible una sobrevida. Ante esto, el yo poético se rebela porque confía, tiene la certeza de

¹⁴³ Éste es un poema extenso. Se transcriben sólo algunos versos que permiten mostrar el movimiento del texto.

llegar a “ver la revolución”, aunque la desidia, esa figura burguesa que condena a la mediocridad de la existencia esté presente, la revolución tumbará esa puerta y será entonces que podrá vivir “en el corazón de una palabra”, compartirla porque de otro modo se corrompe. Si eso ocurre, entonces sí “la vida es lo mejor que conozco”.

En conclusión, esa promesa del futuro inserta en sus primeros poemarios, ya presente en “B.A. Argentine” de *Nombres*, se intensifica en *Del otro lado* con la certeza de estar viviendo un tiempo de transición, un clima de época en el que priman las ideas de cambio y transformación social aunque sin un programa de acción en lo político (ver Oscar Terán 1991, Sarlo 1985 y Gilman 2003).

2.2. Formas de la historia y de la memoria en *Adolecer* y *Son memorias*

Adolecer publicado en 1968 y escrito entre el 65 y el 67 se divide en siete apartados sin titular, indicados por números. El poema configura una experiencia que emerge del entrecruzamiento de la experiencia personal con sus placeres, vicisitudes, heroísmos y bajezas en contrapunto con la historia política, social y económica de la Argentina (y en menor medida latinoamericana y mundial). En esta recuperación de la historia contada de modo no cronológico se encuentran envíos al modo en que el neorevisionismo revolucionario concibió la historia.¹⁴⁴

Sobre esta corriente histórica afirma Tulio Halperin Donghi:

el neorevisionismo de izquierda se identifica con una historia continuada pero soterrada, que gracias a ellos aflora por un instante: la de las clases oprimidas, tan antigua como la misma Argentina. Lo que rastrea en el pasado no es un modelo para el futuro: es una promesa siempre

¹⁴⁴ Para los distintos avatares que transitó el revisionismo desde sus inicios nacionalistas –intelectuales que sostenían que “en la Argentina existe una ‘historia oficial’, que ha sido elaborada por los vencedores o por los dueños del poder, y esta historia oficial ha ocultado la historia verdadera, la historia real, la historia profunda y esencial” (Terán 2004: 230)– hasta la década del sesenta, ver Vázquez (2011, 2016), Halperin (1985, 2004), Svampa (2010). Nos interesa colocar el énfasis en el período de producción de Urondo sobre el cual Vázquez afirma: “a partir de 1955, Jorge Abelardo Ramos y Juan José Hernández Arregui, junto a otros intelectuales, entre ellos Rodolfo Puiggrós, Héctor Agosti y John William Cooke, impulsaron un proceso de expansión del marxismo que cristalizó en la emergencia de una nueva izquierda intelectual cuya nota peculiar fue la ampliación de la crítica del imperialismo al campo cultural (...) los ensayistas se propusieron simultáneamente examinar los mecanismos y efectos culturales del imperialismo y denunciar la penetración cultural como el escollo que frena la aparición de una cultura nacional auténtica” (2016: 203).

frustrada que sólo ha de cumplirse finalmente en ese futuro a través de una ruptura revolucionaria varias veces cercana a producirse en el curso de la historia argentina, pero nunca consumada (1985: 16).¹⁴⁵

En *Adolecer* el debate por los sentidos de la historia que conforma la memoria está presente desde el comienzo.¹⁴⁶ Si bien hay una alternancia en los pronombres, se estructura desde el inicio de seis de sus apartados a partir de una voz en primera persona que asume la rememoración de episodios del pasado:

Puedo estremecer el corazón con algunas reliquias
personales; trofeos
que despertarán curiosidad y nos harán
sentir comprendidos. Hablando
de antes y solamente de uno, de cosas
guardadas; contando con la ausencia
de todos, a nadie
se pone en riesgo. Escuchan, son cómplices, ninguno
tiene miedo de que un muñeco
haya quedado
yaciendo en las baldosas pérfidas. Alguien
lo olvidó y es ahora
una burbuja de sangre azorada en la memoria.

Cada uno cuenta con venturas
iniciales y supuestamente inofensivas; no son
las historias personales
reliquias privativas (301).

En el principio toma cuerpo una constante: el recorrido personal. Los primeros cuatro versos “Puedo estremecer el corazón...” pueden leerse como una declaración de principios respecto de la escritura: se enuncia una senda que no se ha de recorrer porque una poesía que tienda a la identificación con el otro y reconforte en la misma implica que “a nadie se pone en riesgo” (301). El camino es el de la rememoración de las glorias pasadas, supuestamente inocentes, aquellos que “todos” tienen y, al mismo tiempo, en cada uno se esconde “algo” de la

¹⁴⁵ María Celia Vázquez sostiene en esta línea que el propósito de los diversos revisionismos fue revisar “la versión del pasado presentada por la historiografía liberal” (2016: 191), por lo cual “la historia” como arma política es un recurso constante.

¹⁴⁶ El escritor Juan Sasturain sostiene que en este poemario “el destino individual y el de la Patria se confunden en un contrapunto en el que importan menos las certezas que la constatación de las heridas, mientras la escritura acompaña ese movimiento con una respiración entrecortada, vacilante, que admite la contaminación de otras voces para constituir un todo que no puede ni quiere aspirar a la homogeneidad” (en Montanaro 2003: 57).

vista de los demás que los convierte en “cómplices”. El paso es entonces desde la primera persona que en su historia personal se encuentra con otros como él, para ir más allá de este colectivo generacional y articularlo con el político-social del país en un movimiento que coloca en primer plano la idea que el hombre no es un ente aislado sino en comunicación con otros y que es esta comunidad la que configura la historia, armada a partir de vivencias, experiencias y subjetividades: “Soy como este país, como este tiempo, tengo/ su forma, su decadencia; nunca/ podré quitármelo/ de encima; tengo ganas de tocarlo/ y saludarlo; reconozco nuestro cerco/ y maldigo y tengo ganas de asesinar...” (312). A pesar de lo que podría ser un destino prefijado a partir de los verbos de estado y de acción que más que comparar al yo poético con el país tienden a la identificación (no soy “como” sino que “soy” este tiempo, este país) al asociarse a un término que no había aparecido hasta ahora en esta poesía: “asesinar” señala que la resignación no es el camino a transitar. Si bien la muerte (literal y metafórica) rondó todo el poemario *Del otro lado* siempre tenía que ver con la propia, con la de esa generación y no con la acción de quitar la vida a otros. Comienza entonces a delinearse en esta primera estrofa un derrotero en el que dar la vida tiene como contrapartida también tomarla. Los últimos versos citados señalan que “lo personal” es también “colectivo” (Jelin 2002) porque las “reliquias” son:

...un presagio que inaugura la extinción, que crece
 en el alma y se va convirtiendo
 justamente en memoria, en el agua
 que la nube carga y que abrirá
 sus cauces, sus cangrejos; precisamente
 el primer rastro
 que se puede ir siguiendo.
 Las huellas de los pasos fundadores, el muro de tierra
 de la primera ciudad donde *fue tal la pena*
y el desastre del hombre que no bastaron
ni ratas, ni ratones, víboras, ni otras
sabandijas; también
los zapatos y cueros, todo tuvo que ser
comido, hasta Domingo Martínez de Irala, primer revolucionario de estas tierras
 estercoleros
 fundados por Garay –entre
 otros– (301-302).¹⁴⁷

¹⁴⁷ La cita colocada en cursiva en el poema pertenece a Ulrico Schmidl, viajero y cronista alemán y fue extraída del libro *La Admirable navegación realizada por el Nuevo Mundo entre Brasil y el Río de la Plata. 1534-1554*. El autor acompañó la expedición de Pedro de Mendoza quien realizó la primera fundación de Buenos Aires. También narró los acontecimientos políticos de la época en que Álvaro Núñez Cabeza de Vaca y Domingo Martínez de Irala ejercieron como gobernadores del Río de la Plata. Sobre el uso reiterado de la cita en este poema se ha exployado la crítica, sobre todo, Nilda Redondo en el artículo “Ha pasado el

Todo está unido en la memoria; los hombres de hoy son los descendientes de los primeros que desembarcaron en esta tierra y que, buscando riquezas, oro y plata, solo encontraron –según Schmidl– hambre y penuria. De esta forma, la acción de rememorar se constituye como acto colectivo en tanto las huellas del pasado se han construido en los discursos y textos en los que se está inmerso como sujetos de cultura. De allí que el adolecer que se halla en el núcleo de la identidad¹⁴⁸ superponga episodios personales y colectivos. En la rememoración del pasado y en la interrogación de la idiosincrasia “nacional” el poema se apropia de citas de textos, de nombres de autores, de personajes de la historia. Además, explora fragmentariamente (desde la época de la primera fundación de Buenos Aires), las causas del adolecer que atraviesa el derrotero de la nación y se detiene particularmente en sus efectos en una generación: aquella que ha sido traicionada por Frondizi.¹⁴⁹ De allí las alusiones a la misma. Pero además, en un movimiento

tiempo de la espera. Lo poético político en *Adolecer* de Francisco Urondo”, donde se analiza con precisión y profundidad los variados y múltiples intertextos con fragmentos de poemas, canciones, textos bíblicos, crónicas, entre otros materiales. La autora afirma: “en este poema podemos ver la mixtura que intencionadamente realiza el poeta: la literatura sagrada occidental –la Biblia–, los escritores cultos españoles como Bécquer, los cultos pero revolucionarios como José Martí; los cultos de la Argentina como Borges; los cultos vanguardistas a los que admira, como Girondo; los bohemios comunistas como Raúl González Tuñón; su compañero de militancia política y poética, Juan Gelman. Pero también está el registro popular de los tangos, algunos de ellos en lunfardo; la gauchesca con los versos de Martín Fierro; la cultura de masas de la radio a través de discursos referidos a la transmisión de carreras de autos, boxeo y fútbol; de la canción trivial de los mass media; la propaganda de Coca-Cola. Toma la tradición de Aristófanes para desacralizar a los dioses del Olimpo; el discurso del revisionismo histórico referido a las montoneras y los caudillos; las voces de las crónicas de Ulrico Schmidl y del gran ‘civilizador’ Domingo Faustino Sarmiento. Urondo habla con las voces de otros construyendo una nueva gran significación: ellas son su médium (...) Para esto desplaza el tiempo cronológico: las diversas culturas se ponen en paralelo y se muestran en el mismo momento de este Apocalipsis. Los oprimidos del pasado estallan en este tiempo-ahora” (2006: 179).¹⁴⁸ Sostiene Jelin: “para fijar ciertos parámetros de identidad (nacional, de género, política o de otro tipo) el sujeto selecciona ciertos hitos, ciertas memorias que lo ponen en relación con ‘otros’. Estos parámetros, que implican al mismo tiempo resaltar algunos rasgos de identificación grupal con algunos y de diferenciación con ‘otros’ para definir los límites de la identidad, se convierten en marcos sociales para encuadrar las memorias. Algunos de estos hitos se tornan, para el sujeto individual o colectivo, en elementos ‘invariantes’ o fijos, alrededor de los cuales se organizan las memorias. Pollak (1992) señala tres tipos de elementos que pueden cumplir esta función: acontecimientos, personas o personajes, y lugares. Pueden estar ligados a experiencias vividas por la persona o transmitidas por otros. Pueden estar empíricamente fundados en hechos concretos, o ser proyecciones o idealizaciones a partir de otros eventos. Lo importante es que permiten mantener un mínimo de coherencia y continuidad, necesarios para el mantenimiento del sentimiento de identidad” (2002: 25).

¹⁴⁹ Afirma David Viñas en “Una generación traicionada” (*Marcha* enero de 1960): “¿a dónde ir? A ninguna parte porque ya estamos puestos: la traición de Frondizi nos ha colocado en la ilegalidad y allí –aquí– debemos provocar un nuevo juego, de acuerdo a nuestras reglas, sin evasiones ni ceremonias, sin arrogancia ni humildad. Porque ¿qué otra cosa hacer ante la evidencia de lo que significa la cotidiana y humillante utilización de Frondizi por quienes se oponen sistemáticamente y con recursos renovados a las modificaciones de fondo? Sobre todo cuando dos cosas nos parecen ya definitivamente aclaradas (y no por

concomitante personifica la espera, la memoria y la adolescencia del país como protagonistas destacadas. Dicha operación articula la historia política y social del país con la de sus habitantes y establece ejes reiterados en la cronología y en la memoria colectiva. Reinterpretada o, con Halbwachs encuadrada la memoria en estos términos y en base al material provisto por la historia, el poema traza una primera persona del plural en la que se reconoce, en principio, a los integrantes de la generación Frondizi a partir de la cual interroga y se interroga: “Ha pasado el tiempo;/cerca/ de treinta años y el mismo/ silencio cómplice oculta/ otros estallidos, otros crímenes, otras/ invasiones, otra traición/ incesante (...) Hemos brotado/ así y de rama a creciente, no/ será fácil: habrá muchos troncos que ir talando;/ vacío para el salto,/ tierra que arrastrar” (312). En esta nota que toca el poema hay una apertura hacia el futuro que no parte de una certeza sino de una convicción de que, de esa “larga víspera” donde “nada vive aunque nada se esfume”, es posible despertar pero no sin costo.

El ritmo logrado a partir de los abruptos encabalgamientos que cortan el texto, sumado al ir y venir en cuanto a acontecimientos históricos que no se presentan de modo cronológico sino que aparecen y desaparecen convocados por alusiones a la traición o la desidia (entre otros) sugiere el tiempo circular que impregna el ciclo histórico.¹⁵⁰ Así continúa durante todo su transcurrir y finaliza sin haber resuelto qué hacer o cómo hacer para salir de ese adolecer. En este horizonte de reiteraciones, el poema insiste en que las palabras no bastan, ni las ideas que no se encarnan en protagonistas dignos de ellas, ni los gestos que aunque se pretendan altivos son sombras si no se acompañan de acciones. Por su parte, la textualización fragmentaria de los momentos históricos que conforman la memoria colectiva son instantáneas que no explican sino aluden; no remiten a acontecimientos grandilocuentes sino que, por el contrario, se apoyan en

un sentimiento de inferioridad, para hacernos perdonar el aire sospechoso de intelectuales o a causa de un místico populismo, sino por una conjugación de los elementos activos de la realidad): la primera, que la revolución no va a ser pura y la segunda que sólo cabría –sólo nos cabe– ponernos al servicio de esa fuerza que esporádicamente revela su tensión constante para convertirnos en sus servidores, en sus camaradas o en sus comentaristas más o menos eficaces. Y si los acontecimientos lo exigen, en sus víctimas”. *David Viñas, “Una generación traicionada” (II). Marcha (Montevideo)*, enero de 1960. Disponible en https://www.clarin.com/literatura/biblioteca-vinas_0_HkMvsv7g.html

¹⁵⁰ En este aspecto encontramos vínculos con el texto narrativo *El Guaqueguay* de Juan L. Ortiz como hemos visto en el capítulo 1.

hechos menores de modo de sugerir la decadencia y la ignominia en la que se está inmerso. El tono es sombrío, desde esos primeros saqueos de las riquezas por compañías internacionales¹⁵¹ y explotación a los trabajadores: “... lágrimas/ doradas de Famatina frente a días *demasiado/ largos*; jornales de la derrota, porque nadie/ pudo con las malas rachas, la traición; nadie/ ha podido: ni la voluntad/ ni la astucia; ni los buenos,/ ni los fuertes, todos han dejado una ausencia,/ el aire de una huella” (302-303).

En la sexta estrofa el poeta vuelve a la primera persona para dar cuenta de desventuras personales imbricadas con las político-sociales durante la década infame: “y la incontenible/ muerte de un abuelo que otro y el primer/ amor –Sonia, siempre triste, sentada/ en las baldosas heladas del patio/ como una abandonada muñeca– y los caudillos/ parientes sacados de los cuartos oscuros/ con un máuser entre las paletas y mi madre/ grita, porque es/ su hermano el que sangra por el cuello/ y finalmente salva su vida y nadie dice nada” (22) En tanto, la elipsis evita el tono explicativo-argumentativo característico de lo ensayístico.

Personificaciones, alusiones y elipsis estructuran el texto y los términos privilegiados: espera, adolescencia, memoria y traición elaboran una trama que permite una generalización sobre el estado del país y de sus habitantes a partir de situaciones reiteradas.¹⁵² Por su parte, lo narrativo construye una lengua que busca las causas por las cuales los hombres tropiezan una y otra vez con las mismas acciones y los mismos resultados, lo cual conduce a la actual situación insoportable:

El general asesinado
algo clausuraba con su cureña; alertaba
mis ojos de niño que mira el muñeco
olvidado, la misma vara, el mismo aliento
de Sonia: hagamos al hombre
a nuestra imagen, conforme
a nuestra semejanza, ya que se trata de una ocasión
tan dura; no por las desdichas
personales o las alegrías de cada uno; o por los trofeos, sino
por el país que nos han sucedido. Es

¹⁵¹ Entre ellas, menciona a la River Plate Manning.

¹⁵² La reunión de ensayo y poesía venía siendo explorada en el contexto argentino, sobre todo por César Fernández Moreno quien sostuvo que la poesía contemporánea se distinguía “por una aspiración cognoscitiva que la aproxima, dentro de la literatura, al ensayo” (1968: 88). En esta dirección, su poemario *Argentino hasta la muerte* de 1963 puede ser inscripto en esta tendencia.

una fama sin sustento; una realidad. Santos
milagrosos, yo soy
esta patria, vengan en mi ayuda (305).

Las citas del *Génesis* y el *Martin Fierro* se reúnen; el yo poético (colectivo) asume esta tradición y se personifica como la patria como en el inicio “Soy como este país”, es decir, una patria llena de ignominias como el asesinato por la espalda del general Conrado Risso Patrón (nombrado en éste y en otros textos de Urondo) ocurrida el 15 de diciembre de 1940, en la localidad de Santa Clara de Buena Vista cuando intentaba defender los comicios del fraude sistemático de los gobiernos de turno durante el período que se conoció como la década infame.¹⁵³ Lo personal (las desdichas, la alegría) está teñido, manchado por esta historia que parece no tener fin. Aludiendo a la poetización de este asesinato en *Adolecer* sostiene Halperín Donghi: “apenas la muerte de Risso Patrón marca para Urondo el ingreso pleno en la intemperie de la historia, al legado de vergüenza y fracaso de la época que acaba de morir ‘con la boca llena de sangre’” (2004: 327). El historiador afirma que el legado más fructífero del neorevisionismo se encuentra en la poesía, en este poema de Francisco Urondo que participa del “temple inspirador” de esta corriente pero que a diferencia de “la pobreza de la cosecha historiográfica del revolucionario neorevisionismo” opone una “deslumbradora riqueza” (1985: 17).

El segundo apartado comienza: “Puedo andar eligiendo miserias/ antiguas o cercanas, denunciando/ los desatinos generales del mundo; recordar/ a los primeros cristianos, los puritanos/ de Esparta (...)” (307). El poema aquí amplía las fronteras, no es nuestro país una excepción en el contexto mundial sino una recurrencia, Y no es de ahora sino desde el inicio de los tiempos. En esa estrofa, el “puedo” señala otro camino posible en la escritura: “puedo preferir los medios tonos, las/ medias tintas/ de la historia cerca de la gente” (307); se asemeja aquí al inicio del

¹⁵³ En el “Epílogo” del texto *La República imposible*, Halperín Donghi dedica dos páginas a la poesía de Urondo, específicamente a la relación entre la década infame y los sucesos históricos posteriores: “sin duda el camino que (...) pronto iba a terminar de recorrer Francisco Urondo marcó solo una de las infinitas trayectorias argentinas que ligaron a 1930 y 1935 con 1973 y 1976. Pero la fuerza misma de su reconstrucción poética de la era del fraude refleja hasta qué punto las experiencias acumuladas bajo su signo pudieron seguir gravitando sobre una memoria colectiva que estaba segura de haberlas sepultado bajo el incesante alud de otras experiencias más removedoras” (2004: 329).

primer apartado en el delineamiento de caminos posibles: la escritura también puede dar cuenta de lo que le pasa a la gente, en un lenguaje que no provoque estridencias, es una opción “disponible” pero que no se ha de transitar porque se elige tomar posición con la palabra. En la segunda estrofa, la ignominia signa a la humanidad: “Guerra, sudor y lágrimas, para/ la gente. Abisinia/ para la gente, Ebro, para la gente/ desierto, Dunkerque, para la gente, blitzkrieg/ y raides de todo tipo, para/ la gente; V-2, gases patógenos para la gente/ menuda que iba creciendo/ o muriendo/ por esos años. Terezín –no se levantarán/ los malos en el juicio–” (308).¹⁵⁴ Cualquier lugar, cualquier época está marcada por la muerte, la tortura, el dolor, producidos por el hombre hacia otros hombres. Los intertextos: pasajes bíblicos, versos de Rubén Darío, de César Fernández Moreno y sobre todo de Oliverio Girondo, son convocados para testificar las vicisitudes, las penas y las imposibilidades que le impiden al poeta el disfrute, la contemplación, la escritura sin preocupaciones sociales:

Soy un hombre descompuesto, estoy
maravillado de vergüenza
y de miedo; paralizado como una reciente
adolescencia; epígono, incapaz
de saltar, de sacudirme
el polvo de otros abolengos, ir tirando
mis pequeños trofeos, *mi vara*
de mandarín, la misma vara
prístina, argentina: de qué manera
soy argentino, hasta
qué muerte
con qué gusto
con que
desprecio. Es difícil
tolerar las señas
particulares. Mejor
ocultábamos todo cuidadosamente, con
siniestro cariño: contándole
a nadie que uno no ha sabido volar (309-310).

El tercer apartado (más breve que los otros siete) incluye fragmentos de letras de tango y menciones a figuras prominentes del mismo –Piazzola, Troilo– y lugares míticos –Tango Bar–

¹⁵⁴ Salmo I, versículo 5 en la *Biblia*.

así como episodios protagonizados por hombres violentos de los suburbios como el Petiso Orejudo¹⁵⁵ o el Pibe Cabeza.¹⁵⁶

Puedo enrostrar el pasado, pero
una experiencia mata
la buena memoria. Puedo
caer en un pasado casi ajeno, en cierto
delirio o trance; y aliento
caudillos del olvido, dueños
de virginales sudores: emigrantes y esa prole
de compadritos requintados bruñidos
por el cielo de percal –¿te acuerdas/
del percal?–;¹⁵⁷ sobresaltos
traperos –*como es tan fea y tan
insignificante, hasta
la dejan tranquila los vigilantes; mariposa
chamuscada*–¹⁵⁸ para vivir apenas
una pálida aventura, un final
sin gracia, como la retórica
del arrabal; sueño
como cualquier ave de los corrales
del paraíso, con la pinta
de Carlos Gardel, la fragancia
de los twenties criollos; recordaré
cosas más viejas, sombras más recientes (315).

La memoria sigue siendo la protagonista pero ese pasado casi no le pertenece. Nos hemos referido anteriormente a que el tango es para la formación¹⁵⁹ a la que pertenece Urondo un “gusto adquirido”, un intento de recuperar la vía popular, comprenderla y sumarla al acervo de la cultura, sin dejar de lado que es también una “retórica”. Hay entonces otras historias para contar, otra memoria. No obstante, el poema retorna a la senda previa en la referencia a un pasado fundador “cosas más viejas” y la del presente “sombras más recientes”. De allí que en la rememoración asuma que lo ocurrido en los suburbios, entre el tango y las grescas de los bajos fondos es una

¹⁵⁵ Cayetano Santos Godino (Buenos Aires; 31 de octubre de 1896 – penal de Ushuaia; 15 de noviembre de 1944), más conocido por su apodo El Petiso Orejudo, fue un joven asesino en serie, uno de los mayores sociópatas de la historia argentina, ya que a principios del siglo XX fue responsable de la muerte de cuatro niños, siete intentos de asesinato y el incendio de siete edificios. Extraído de https://es.wikipedia.org/wiki/El_Petiso_Orejudo

¹⁵⁶ El Pibe Cabeza cuyo verdadero nombre era Rogelio Gordillo fue un delincuente dedicado al robo mediante asaltos en la década de 1930. Extraído de https://es.wikipedia.org/wiki/El_Pibe_Cabeza

¹⁵⁷ Pasaje extraído del tango “Perca” de Homero Expósito.

¹⁵⁸ Pasaje extraído del poema de Nicolás Olivari, “Canto a la fealdad”.

¹⁵⁹ Esta posición de ajenidad y, al mismo tiempo, de valoración del tango se expone con claridad en el número 4 de *Zona de la poesía americana*, dedicado a Enrique Santos Discépolo.

historia oída, leída en diarios y escuchada en tangos, un “pasado casi ajeno”.¹⁶⁰ La suya es la otra, la de la madre intentando salvar a su hermano de las “fuerzas del orden” durante la década infame.¹⁶¹

Los siguientes apartados continuarán el camino de la decepción y la rememoración para asumir errores y apartarse de esa senda, intentar soslayarla, no acostumbrarse a ella. Ese pasado que es el de la patria pero es también el de él mismo y de su generación:

Soy una hilacha de esta danza, de ese
liberalismo. Todo
ocurrió alevosamente y bailamos
hasta el mareo que movió
el mundo y puso todo en orden
desconocido y dejamos de conformarnos. Así
empezamos a odiar
a parientes y amigos; pero
esto ocurriría después y lentamente. Pasarán
muchos años antes de entendernos
con pocas palabras, de una buena
o de una mala vez por todas (330).

Pero no basta la rebeldía sin propósito, sin proyectos. En un determinado momento “ese mareo que movió el mundo” modificó la posibilidad de conformarse, fue un barajar y dar de nuevo. El adverbio “lentamente” y el verbo en futuro “pasarán” marcan el proceso que atraviesan las subjetividades en ese reacomodamiento del propio mundo, de las convenciones y de las conductas naturalizadas. Hoy es el tiempo de otras posibilidades, por eso el “Puedo” de los siguientes versos es el verbo que define este poemario, no es todavía “hago”, “haré”; es el reconocimiento de aquello que se puede dejar aunque haya habido ahí mucho deseo y se haya experimentado como destino lógico; en el presente es necesario cortar amarras para dejar emerger lo “porvenir”:

¹⁶⁰ En este aspecto, podemos situar la distancia de la obra de Urondo con la de poetas que también se propusieron desacralizar las poéticas vigentes en el momento de su escritura y se vincularon con la estética del tango. Es el caso de Nicolás Olivari –citado en *Adolecer*– cuya poesía, desde la perspectiva de Sara Bosoer, compone una imaginación plebeya que interroga “las valoraciones prestigiantes que subyacen en la visión dominante (estética y humanista) sobre el arte y la cultura” (2017:63). En Olivari también se incluyen citas de escritores, las que son mezcladas, desarmadas o yuxtapuestas “con otros materiales y se produce algún tipo de extrañeza con respecto a su sentido o valor o uso establecidos” (2017: 63).

¹⁶¹ Esta década es también la del florecimiento del tango, siendo Carlos Gardel el cantor prominente de esta época.

Puedo abandonar los grandes
sueños y las pequeñas
realidades que sobrevolaban esa franja oscura
de porvenir
que todavía no logra
pertenecernos. Comenzaría
a encariñarme ya con ese destino
informe (...). Acaricié
esa vida presentida para que no sucumbiera;
por no abandonar
los grandes sueños...” (335).

En los siguientes versos “...Las pasiones/ incautas, la buena fe, la adolescencia/ que cae fusilada por los cómplices/ y los embajadores” (339), los tres primeros sustantivos inscriben características que signan una época y que se ven doblegadas por los traidores (propios y ajenos)¹⁶² que fusilan a Manuel Dorrego,¹⁶³ pero que siguen vigentes en la historia del país. Los cómplices no son sólo los que traicionan sino también aquellos que se dejan estar y perpetúan, por acción u omisión, el languidecer. Para evitar el lugar de espectador, se apela a la primera persona del plural donde se reconocen los pasos que éste como integrante de una generación ha dado,¹⁶⁴ pasos que se sitúan entre la creencia y el escepticismo, la ilusión y el desencanto; pasos que ya no podrán volver a repetirse porque “...Ha pasado/ el tiempo de la espera, de no elegir/ las opciones” (340-341).

En el último apartado, se continúa el clima de asfixia, cansancio, todo está por suceder y, sin embargo, aunque haya temor y se arriesgue la propia vida, no hay duda del camino a seguir porque, como reitera con variantes, las ilusiones, la espera, la creencia en un determinado destino,

¹⁶² Entre los ajenos, el embajador británico, conde de Ponsomby, quien complotó en el fusilamiento de Dorrego pues éste interfería con su misión de establecer definitivamente la independencia de la Banda Oriental.

¹⁶³ Sobre la recuperación de los caudillos como Francisco “Pancho” Ramírez, Manuel Dorrego, Felipe Varela, Ángel “Chacho” Peñaloza que se realiza en el poema (a diferencia de la figura de Rosas recuperada por el primer revisionismo) sostiene Redondo: “toma (...) la tradición de lucha de los caudillos, reivindicada por la izquierda peronista. (...) En el momento de la producción de *Adolecer* este proceso está en plena construcción de la mano de intelectuales como Rodolfo Puiggrós y Jorge Abelardo Ramos, ambos provenientes de diversas vertientes de la izquierda; otros de la tradición de F.O.R.J.A. (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina) como Arturo Jauretche o Raúl Scalabrini Ortiz; y algunos de extracción yrigoyenista como Juan José Hernández Arregui. Pero también el pasado de la lucha americana contra el “europeísmo” es recuperado por intelectuales ligados al guevarismo y no-populistas, como André Gunder Frank, en debates que se desarrollan en Cuba y en otros países en busca de la vía socialista, como Chile. Urondo se inscribe en esta tradición interpretativa de la historia” (2006: 182-183).

¹⁶⁴ Generación analizada por la revista *Contorno* y textualizada entre otros textos en *Dar la cara* (1962) de David Viñas.

todo eso ha quedado atrás: “...No quiero/ ocultar las cautelas, los miedos. Mi rabiosa/ esperanza en esta vida que tarde/ o temprano voy a perder...” (348).

En conclusión, *Adolecer* muestra la subjetividad en trance de interrogación y cuestionamiento; la historia se presentifica por sus huellas en la memoria colectiva y la poesía es el modo en que esa exploración tiene lugar.

Son memorias (1965-1969) se publica en *Todos los poemas* en 1972 y está organizado como *Adolecer* en siete apartados numerados. Como hemos notado, la memoria ha sido la piedra angular de esta escritura, desde *Del otro lado* y sobre todo en *Adolecer* ya que es la que permite reconstruir, revisar el pasado en vistas a comprender el presente y, de ese modo, tratar de dar sentido a los pasos dados y por dar, individual y colectivamente. En consonancia, retomaremos en el análisis algunos poemas que potencian la indagación en las claves mencionadas.

Respecto de su estructura, los versos y la extensión se conectan con *Nombres*: la mayoría son cortos y los versos son breves. En esta dirección, constituye un impasse con *Adolecer* en el sentido que la insistencia por modificar la historia, por comenzar a vivir y dejar de languidecer, a través de la recurrencia a la memoria plagada de traiciones, finalizaba evidenciando que la revolución era necesaria y estaba en ciernes. Esa veta aquí no se continúa: el tono en *Son memorias* es un resabio de lo ya dicho en *Nombres* y *Del otro lado*, con un predominio de la primera persona y un regreso a la mujer como tema.

Así, en el poema “Tener o no” en los dos primeros versos de las dos primeras estrofas, se repite una advertencia en la que resuena una letanía, el yo poético reafirma lo que se sabe y se enunció hasta el cansancio en *Del otro lado*: “No alcanza vivir con precisión”:

No alcanza
vivir con precisión,
sabiendo lo que calma o arruina: la
complacencia, el sol
nuestro de cada día aliviándonos.

No alcanza

vivir con precisión; habrá
menos peligros
por ese lado, pero el calor
no llegará al fuego, necesariamente.

Nada sabrás
que yo no sepa,
nada verás
que ya no vieras.

No durarás: solo
memoria; ausente (359).

Las estrofas inician con los adverbios “no” y “nada” enfatizando que ese vivir es una sobrevivencia. La concisión del verso y el encabalgamiento subrayan la inutilidad de todo intento de complacencia, de resguardo; asimismo el término “memoria” adquiere otro matiz no aparecido hasta el momento: si la memoria se encapsula en lo individual, no mueve a la acción y se estanca, entonces la desaparición y la ausencia es el destino. También se caracteriza el amor de modo similar a lo que leímos en el final de “Los gatos” y en “Carta abierta”:

Cuando arda el amor,
no estaré a tu lado,
estaré lejos.

Será por cobardía,
por no sufrir,
por no reconocer que no supe
cambiar todo esto.

Arderá el amor,
arderá su memoria
hasta que todo sea como lo soñamos
como en realidad pudo haber sido.

Pero ya estaré lejos.
Será tarde para lamentos
y nadie podrá todavía asombrarse
de lo que tiene.

Antes que nada, antes
de sospechar,
vivamos esto, que más no sea, y que
por ahí es demasiado.

Vivir, sin
que nadie admita: abrir el fuego
hasta que el amor, rezongando, arda
como si entrara en el porvenir (360).

No obstante, notamos un cambio de la perspectiva: el poema es definitivamente una despedida, son los últimos momentos antes del adiós porque aquí el amor ha tomado de modo irrevocable otro cariz: el amor, que ya no puede ser circunscripto al de pareja “arderá”, no ahora entre dos personas aunque esté presente, lo hará en el futuro, cuando se entre en el “porvenir” y mientras tanto, antes de ese momento se puede continuar, “vivir esto”, migajas de lo posible y aun así demasiado para el tiempo que se atraviesa. El amor ocupa un lugar vital en la experiencia y, al mismo tiempo, no puede estar más confinado en una persona (amante o amigo). Trasciende el contacto personal aunque todavía se sienta necesario, así como su calor, los sueños compartidos: “vivamos esto, que más no sea, y que/ por ahí es demasiado”. El amor arderá, su memoria lo hará “hasta que todo sea como lo soñamos”, y mientras tanto vivir amando hasta que no sea solo un “fuego” sino que “arda/ como si entrara en el porvenir” (360). En la misma sintonía, en “Hoy un juramento” (en *Del otro lado*) se reconfiguran los vínculos, en este caso el amor paternal que se transmuta:

Queridos hijitos, su papá poco sabe de ustedes
y sufre por esto. Quiero ofrecer un destino
luminoso y alegre, pero no es todo
y ustedes saben:
las sombras,
las sombras,
las sombras
me molestan y, no las puedo tolerar. (293).

El destino luminoso y alegre no lo será si solo se busca para los hijos, si no se comparte con otros; los paralelismos anafóricos insisten, remarcan que no habrá luz para nadie mientras las sombras estén presentes. Se indica simultáneamente que el yo buscará hacerse cargo de ese malestar, que es mayor al sufrimiento por el alejamiento de sus hijos; nuevamente el destino colectivo se impone a los lazos pequeñoburgueses que ven a la familia como lo nuclear y la panacea de toda felicidad.¹⁶⁵

¹⁶⁵ De modo similar a la carta que le escribe Julio Iván Roqué en 1972 a sus hijos (reproducida en la película *Papá Iván* de María Inés Roqué) en los que les dice: “un gran abrazo y muchos besos de un papá desconsolado que no los olvida nunca pero que no se arrepiente de lo que está haciendo. Ya saben, ‘Libres o muertos, jamás esclavos’. Papá Iván”. Recuperamos este testimonio en cuanto da cuenta de un clima de época.

Los poemas del apartado II están mayoritariamente titulados con nombres de mujeres que, como es recurrente en esta escritura, son fuente de contemplación y de interrogación. En el primero “La petit sensation” unos versos señalan lo que ya se ha expuesto: el amor solo no basta:

Aspiraba a muy poco. Sólo
quería el sol de tu cuerpo y las desdichas
de este mundo. Pretendía
las alternativas
del tiempo que raspa el alma y la luz
del testigo y del combatiente. Más tarde,
supe que el precio de
todo amor, de toda compañía, de toda liberación,
de toda esperanza, era la propia vida, que tampoco dispone (363).

En el tercer apartado, “El hornero” nos recuerda –como en el final de *Adolecer*– que probablemente sean otros, los hombres del mañana los que consigan romper la madeja del tiempo y crear otra vida a ser vivida: “Esta soledad viene del vacío del pasado/ y de la premura/ de un porvenir sin apariencias.// Es para saltar y permanecer; es el estilo/ de mi tiempo que pueden destruir, hombres irremplazables/ del futuro, aunque algo de nosotros les haya quedado” (374).

“Letanía” envía a “La vida por delante” de *Del otro lado* porque nuevamente la existencia sin propósito se repite y ahora es aún peor porque ya no hay “una risa, un olor” que lo devuelva para valer la pena. Es justamente aquello que el yo se repite sin tregua:

Con toda la vida por delante
solo queda pensar en la muerte. El rencor
sube a mi garganta y vuela con mi destino
como un vómito, como un pájaro: la vida
que empujo, la que arrastro (375).

Los poemas de los restantes apartados continúan en esta línea de sentido. Retomaremos algunos que son relevantes en tanto envían a otros poemas previos y realizan variaciones (de este poemario o de otros). En tal sentido, “Habana libre” y “Bacilón” traen la temática de la revolución cubana desde una perspectiva diferente a la que se presentó en “En el sur” (*Del otro lado*). En los versos de “Habana libre” es perceptible la distancia entre esa toda posibilidad si se seguían los pasos cubanos y el presente: “Nada de parampampán, nada/ de quizá, quizá. Se acabó” (397). Las reiteraciones y la expresión coloquial marca que ya no hay mucho para decir, que la oportunidad

es ida y entonces “...vamos a perder/ la vida de mala manera” (397). En “Bacilón” la distancia es también con ese faro que antes fue Cuba y que ahora ha dado lugar a los resquemores, los cuestionamientos, aunque todavía se confía que es posible otro modo “...ese país abandonado/ por los aliados aparentes y también por nosotros” (422).

Dos poemas “Despedida de soltero” y “Medalla de oro” retornan a la problemática de la escritura del poeta, presente en “Viejas amigas”. “Despedida de soltero” es, como el título alude, el adiós a lo que se podía ser cuando no se sabía demasiado y todo era aprendizaje: los “venerables dioses”, “los grandes maestros” como otrora las viejas amigas son idos, como si fuese un caminante ha tomado lo que precisaba y ahora es tiempo de seguir: “sabed perdonad, ya que tanto/habéis dado. Oh grandes maestros, dejadnos/seguir...” (413). La conjugación en segunda persona del plural, extraña en el resto del poema que se vale de expresiones cotidianas y de un lenguaje coloquial, señala la distancia insalvable, aunque ahora que “la sala ha quedado vacía ...habrá que saltar al vacío” (413). El salto al vacío, como lo ha indicado reiteradamente el yo poético, es lo desconocido, el momento donde el mundo se transforma por la acción de los hombres “Tomar por asalto este tiempo enemigo, dolorido/ y escéptico: su-realistas del mundo, habrá que despedirse” (413). Por último, en “Medalla de oro” el yo poético con ironía vuelve sobre sí mismo, sus limitaciones en comparación con otros poetas a los que nombra, los amigos que ya estaban en “La amistad, lo mejor de la poesía” y otros (Adoum, Cisneros, Lihn) para cuestionar la mirada exterior sobre su poesía “Dicen -los adictos- que soy el mejor poeta del país (...) lo dicen por ofuscación y por desconocer...” (414). La construcción entre guiones y el calificativo marcan la distancia y la valoración negativa hacia estos otros sin identificar “dicen”, que además de manifestarse sobre su poesía lo hacen sobre su persona, uniendo ambas:

Dicen –pueden dejar de decirlo- que soy el mejor poeta, aunque
-no hay que dejarse llevar- también dicen que estoy
Listo: tiempo perdido, evaporado, con alta
Graduación al tomar contacto con la celeste
Carne de mujer, oh maravilla; y los
Más benévolos que afirman –sin
Reconocer que en alguna medida
Me están citando- que no coinciden
Las cosas que digo con las que hago; que soy un proclamador
y nadie sabe ciertamente

Qué hago y no han entendido bien lo que quise decir, hombres
Como yo, ocluidos por la transición, por los consabidos
Riesgos del mundo que se transforma o explota (415).

Esta caracterización del yo en transición como rasgo compartido con otros remite por un lado al poema “Somos hombres de transición” de Roberto Fernández Retamar, y al poema “Solicitada” en *Poemas póstumos* que inscribe el nombre del poeta cubano para afirmar que “Siempre los poetas fueron, en efecto, hombres de transición” (456) pero no solamente ellos sino la “gente”, “los llantos y los crímenes en lugares atroces y momentos inconvenientes” (456). No hay poetas en transición, hay un mundo en transición el poema insiste en reiterar, hasta que “la historia de la alegría” no sea de unos pocos, para que ello sea posible el poeta se ofrece “...Ya no soy/ de aquí; apenas me siento una memoria/ de paso. Mi confianza se apoya en el profundo desprecio/ por este mundo desgraciado. Le daré/ la vida para que nada siga como está” (458).

3. Configuraciones del realismo en la narrativa de las décadas del 50 y del 60

A efectos de conocer el posicionamiento estético de Urondo en su narrativa resulta necesario desarrollar brevemente cuáles son las formaciones con las que ésta dialoga respecto del realismo. Asimismo, se indaga en cómo este aspecto de su producción derivará a inicios de los 70 en una escritura testimonial, siguiendo el derrotero marcado en el campo literario de la época.

La problemática acerca del realismo ha recibido abordajes teóricos y críticos muy diversos, los que han buscado aprehender sus rasgos y establecer su importancia en la constitución de las obras literarias.¹⁶⁶ En Argentina –como en muchos otros países– se desarrolló durante el siglo XX en contacto con el realismo socialista a través del Partido Comunista Argentino y su influencia en el campo cultural. Contacto cuya nota dominante fue el acatamiento de las

¹⁶⁶ María Teresa Gramuglio en “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina” sostiene que existen dos grandes modos de considerar este: el primero, siguiendo las teorizaciones de Georg Lukács, identifica el realismo con un momento determinado en el siglo XIX y cuyo punto culminante son las obras de Honoré Balzac y León Tolstoi; el segundo, de acuerdo a los planteamientos de Erich Auerbach, lo considera una modalidad o un estilo que atraviesa los siglos y aparece en momentos puntuales de las literaturas nacionales.

decisiones del PC Soviético, no obstante, manifestar en determinados momentos y en ciertos aspectos su disidencia respecto de las directrices del mismo.¹⁶⁷ Si bien la línea que siguió el Partido Comunista es la del ruso Andréi Zhdanov, los comunistas argentinos estuvieron más atentos a las formulaciones de George Lukács –sea para seguirlas o impugnarlas– sobre todo en lo que refiere al lugar de la vanguardia. Para Lukács el criterio fundamental de la concepción literaria realista es el tipo. El tipo se distancia de la idea de reflejo en tanto copia y se opone a la de medianía e individualidad, es decir, a la representación en la literatura de un individuo común en situaciones comunes. La categoría de tipo llama la atención justamente sobre la excepcionalidad. Los personajes de las novelas de Honore Balzac, Leon Tolstoi, Fiódor Dostoievsky que Lukács analiza en *Ensayos sobre el realismo* encarnan la intensidad, son más y menos de lo que se espera de ellos. En esta dirección, Lukács afirma que en el tipo “confluyen y se funden todos los momentos determinantes humana y socialmente esenciales, de un período histórico” (1965: 13). El tipo muestra entonces en sí mismo las posibilidades y limitaciones de los individuos, no de uno en particular sino de un haz de caracteres y posibilidades.

La preocupación por el realismo¹⁶⁸ y sus implicancias en la literatura y la cultura tuvo un nuevo auge en nuestro país (luego del período de los años 30 con los efectos de la revolución rusa y la vertiente boedista),¹⁶⁹ unos años antes de la década del cincuenta y durante ésta. María Teresa

¹⁶⁷ En esta línea se coloca la producción de Héctor Agosti, intelectual destacado del PCA, quien rehuyó los modos doctrinarios de entender el realismo e introdujo a Antonio Gramsci en la Argentina.

¹⁶⁸ El realismo como movimiento estético y directriz de los escritores de izquierda data de mediados de los años 30 a partir del Primer Congreso de Escritores Soviéticos realizado en 1934, el principal impulsor del llamado realismo socialista fue el secretario del partido Andrei Zhdanovj (1896-1948), hasta la muerte de Stalin (1953) se mantuvo como dogma a ser respetado por artistas y escritores. No obstante, como menciona Alle (2019a), el control y cercenamiento de la capacidad de decisión de las agrupaciones de la vanguardia rusa es anterior, y puede tomarse como fecha de referencia 1932 cuando “el Comité Central del Partido Soviético dictamina la disolución de todas las asociaciones artísticas y establece la reunión de todos los artistas en sindicatos únicos de acuerdo a cada especialidad” (2019a: 169).

¹⁶⁹ El primer momento se identifica con la literatura de izquierda nucleada en el grupo de Boedo en los años veinte, el segundo se produjo en los años cincuenta con la interrogación también por parte de la izquierda acerca de las formas del realismo. María Teresa Gramuglio afirma que el “imperio realista” resultó decisivo en la formación de la literatura argentina moderna ya que estuvo en la base del crecimiento de la cultura letrada (aumento de libros literarios nacionales y de canales de difusión de los mismos). Dalmaroni en “El imperativo realista y sus destiempos” cuestiona dicho imperio argumentado por Gramuglio ya que sostiene que “no hay en la literatura argentina una tradición realista o (...) los libros argentinos, cuya significación no podría explicarse sin una vinculación fuerte de sus poéticas con las estéticas realistas (tomadas en un sentido definido, amplio pero retórica e históricamente preciso), pertenecen más bien a la historia de la mala literatura y, lo que más importa aquí, son pocos” (2002: 442). Para este crítico, la relevancia del realismo se encuentra sólo en el hecho de haber provocado que algunos de los mejores textos argentinos

Gramuglio en “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina” realiza una síntesis de los diversos modos en que se ha concebido el realismo trazando coordenadas comunes:

El realismo literario moderno es una forma que se manifiesta principalmente en los géneros de mezcla que se ocupan del presente con una intención cognoscitiva y crítica, como la novela y el drama, pero no sólo en ellos. Más que pretender la reproducción o reflejo de alguna realidad por medio de un conjunto invariable de procedimientos aspira a alcanzar una representación verosímil a partir de los medios y técnicas siempre renovados que le brinda, en su ya larga trayectoria, la evolución interna de la literatura misma en su interacción con los cambios en todos los planos del pensamiento y de la vida cultural y social (2002: 22-23).

Asimismo, la autora sostiene que cuando la problemática del realismo es abordada desde la perspectiva de teóricos y críticos de izquierda (como los que aquí se recuperarán), “ponen en juego cuestiones referidas al conocimiento y a la verdad en el arte, y a la posibilidad de que ese conocimiento encierre un potencial crítico capaz de liberar energías transformadoras” (2002: 23). En esta dirección señalada por Gramuglio se sitúa *En defensa del realismo* (1945) de Héctor Agosti. El texto coloca en discusión en el ámbito de la izquierda el modo de entender éste estableciendo diferencias con el PC soviético en una línea que será continuada por su discípulo Juan Carlos Portantiero en *Realismo y realidad en la narrativa argentina contemporánea* (1961).¹⁷⁰ Héctor Agosti fue responsable de la ampliación de miras momentánea respecto de la literatura y de la cultura dentro del PCA.¹⁷¹ Introdujo los estudios marxistas italianos,

del siglo XX se escriban en rechazo, recelo, reacción, exceso o desvío ante esta moral que sí tuvo un ascendente importante en los ámbitos de la sociabilidad literaria y de la propaganda cultural. Otra perspectiva es la sostenida por Sandra Contreras en varios artículos compilados en su texto *En torno al realismo y otros ensayos* en donde afirma la vigencia del realismo vía Lukács como concepto que todavía puede contribuir en el cuestionamiento, en la interrogación: “¿tampoco es posible ‘usar’ a Lukács para pensar?, ¿sobre todo cuando sus geniales intuiciones artísticas destraban modos de leer –la tradición del realismo argentino, por ejemplo, presuntamente asociado al costumbrismo mimético– y hacen pensar en otra dirección –la tradición alta del realismo que es la inaugura sin duda Roberto Arlt–? (...) ¿pero no es posible extraer de una teoría lo que nos puede hacer pensar hoy, en nuestras coyunturas? ¿Y no es esta la más potente lección de Lukács: a coyunturas –realidades– nuevas, formas nuevas?” (2018: 72).

¹⁷⁰ Previamente, en los cincuenta la formación de *Contorno* interviene en los modos de apropiación del realismo siendo David Viñas el crítico que desarrolla un enfoque definido en su clásico (y revisado en varias ediciones) *Literatura y realidad política* (1964).

¹⁷¹ Julieta Núñez y Diego Poggiese afirman que durante la gestión de Agosti *Cuadernos de cultura* mantuvo: “un grado de autonomía, que hasta entonces no había alcanzado, ya que desde sus inicios la revista es pensada como un lugar de mediación entre el sector político e intelectual del PCA, es decir, como un espacio de intervención y control partidario” (2011: 148). En ese momento, el partido comunista argentino está alineado a la ortodoxia stalinista en lo que respecta a las actividades relacionadas con el arte y la literatura y también en cuanto a la imposición “de rígidas normas de supervisión y reglamentación para la producción artística de los militantes del comunismo” (2011: 148). En esta dirección, referido a las posibilidades artísticas de las obras debían adecuarse, según sostiene Alle, al “elemento revolucionario” y a la

principalmente a Antonio Gramsci al editar sus libros por primera vez en Argentina y América Latina. Durante su primera gestión en la revista *Cuadernos de cultura* (1952-1964)¹⁷² convive la posición de reafirmación del realismo socialista junto a aquella que problematiza la hegemonía de este movimiento. En su texto *En defensa del realismo* (el cual reúne conferencias realizadas años anteriores e inéditos) Agosti establece un modo de caracterizar al realismo que por un lado continúa en la “defensa” de dicha estética pero se aleja del dogmatismo de considerarlo atemporal. Siguiendo a Lukács, critica al naturalismo por el determinismo mecánico que promueve en el cual “el hombre estaba sometido a la naturaleza, quietamente enmarañado por los objetos exteriores que le imponían su ley ineludible” (1945: 16) y al verismo que solo capta la superficie externa y considera que la realidad es posible aprehenderla en “un reflejo espontáneo y automático”, como si representar fuera equivalente a ofrecer una “copia” de lo real. Así postula, en contraposición al realismo adocenado, uno “nuevo”, dinámico, cuyo fundamento filosófico es “el conocimiento dialéctico de la realidad exterior” (1945: 17). Esta concepción provoca un giro en el modo de considerar la creación artística, pues no es simple reflejo sino que ocupa un lugar activo en el que su “forma particular de conocer” se logra mediante “un juego de ida y vuelta entre la acción de la realidad y la reacción de la conciencia” (1945: 17).

De lo que se trata, desde la perspectiva de Agosti, es de conocer la realidad que no se da de modo inmediato a la conciencia sino que es preciso entenderla, “traducirla” a través de un “temperamento” (22) –modo sutil de referirse al tipo lukacsiano– que encuentre “en la masa de sucesos un sentido recóndito o desfigurado por las apariencias” (1945: 19). No obstante, de modo solapado critica la idea de totalidad de Lukács, pues el nuevo realismo: “no impone a los artistas una receta; les proporciona una ordenación filosófica. Sabe que no puede expresarse *toda* la realidad; pero le basta con que el artista traduzca la que más cerca está de su corazón” (1945: 32).

“comunicabilidad” en su forma y contenido de modo de “con la misión de orientar al lector en su lucha a favor del cambio social” (Alle 2019b: 223).

¹⁷² Tuvo un segundo período desde 1967 hasta 1976.

Asimismo, no considera que la culminación del realismo se produzca en el siglo XIX con Balzac y Tolstoi y además diverge en el modo de pensar la vanguardia.

Para Agosti, el arte es un modo de conocimiento y al mismo tiempo cumple una función “militante”, de transformación del mundo.¹⁷³ El pensamiento “es también una anticipación de lo real en los cuadros huidizos de lo posible” (1945: 18), el realismo tiene la capacidad de soñar e inventar artísticamente lo concreto “como una anticipación de lo posible entre las mallas ceñidas de lo real” (1945: 24).¹⁷⁴ *En defensa del realismo* vincula este movimiento –como previamente lo sostuvo Lukács– fundamentalmente con la forma novela. En “Los problemas de la novela” el autor reflexiona sobre las posibilidades de ésta en el contexto argentino al que ve como “un campo virgen, donde todo está por hacerse. Piensen que tenemos esta nueva realidad nacional, inexplorada e inexplicada literariamente” (1945: 92). En esta misma línea se situarán las formulaciones de su discípulo, Juan Carlos Portantiero, en *Realismo y realidad en la narrativa argentina*.

No obstante la apertura que significó la dirección de Agosti para muchos jóvenes que formaban parte del PCA y que pugnaban por sacar al partido de su aletargamiento y connivencia con el PC soviético, sus esfuerzos se mostraron insuficientes ya que al no modificar su línea hegemónica el PCA y no dar lugar a un debate ampliado en órganos de decisión, sólo había dos posibilidades: el ostracismo o la ruptura. Este último será el camino tomado por Juan Carlos Portantiero.

¹⁷³ Agosti sostiene que el lugar de la crítica es “revivir la obra que examina, *recrearla* en sus fuentes y en sus procedimientos de ejecución, volver a palpar la misma emoción creadora” (1945: 65). La crítica tampoco es un reflejo de la obra sino que por medio del análisis “aspira a modificar el objeto mismo de su examen” (1945: 66).

¹⁷⁴ Sobre este particular, cita en extenso a Marx para justificar esta vertiente anticipatoria: “para el arte se sabe que existen periodos de floración determinados que no están, de ninguna manera, en relación con el desarrollo general de la sociedad ni, por consecuencia, con la base material, la osamenta, en cierta manera, de su organización” (62).

Como se ha enunciado en el capítulo 1, Juan Carlos Portantiero continuó la reflexión iniciada por Agosti sobre el realismo y sus posibilidades en *Realismo y realidad en la narrativa argentina* (1961). María Teresa Gramuglio lo coloca junto a una serie de reflexiones que por ese entonces se estaban llevando a cabo en la literatura argentina “en las que se destacaban un hecho político decisivo y una palabra clave. El hecho político: el peronismo. La palabra clave: el realismo” (2001: 10).¹⁷⁵ Portantiero coloca en el centro del debate el concepto de “representación” pues lo que está en cuestión en este período es, en palabras de Miguel Dalmaroni, “cuál es la forma en que ha de representarse literariamente la realidad social para que los artistas e intelectuales cumplan así su misión como representantes del pueblo” (2004a: 21). Gramuglio agrega que el realismo era a la vez “proyecto y programa para una literatura que se quisiera auténticamente nacional y popular” (2011: 15). En esta dirección, Dalmaroni afirma que la relevancia adquirida por el realismo en los cincuenta y sesenta no sólo se engarza con la actualización crítica vía Lukács y Brecht sino con la relectura del peronismo que luego del derrocamiento del segundo gobierno de Perón había encarado la intelectualidad de izquierda (que inicia *Contorno* y que podemos encontrar en el texto de Portantiero abordado en su análisis de las novelas).¹⁷⁶

En “Explicación”, apartado que abre *Realismo*, se enuncia: “presumo que el arte es una forma peculiar de reflejo y apropiación de lo real” (1961: 29). La segunda parte del enunciado desmiente la primera, la apropiación implica necesariamente la transformación de lo real, que no es una materia inerte sino constituida y constituyente de las diversas prácticas como el arte. De allí que el autor también morigere (pero sin abandonar) la concepción de base y superestructura,

¹⁷⁵ El sentido del carácter colectivo del texto, Gramuglio lo subraya al recuperar el epígrafe del texto de Portantiero que reza: “A mis compañeros en *Nueva expresión*, este libro tan conversado, que ya no me pertenece” (2001: 9). Los integrantes de esta revista fueron Juan Gelman, Andrés Rivera, Héctor L. Bustingorri, Roberto Cossa, Mario Jorge De Lellis, entre otros.

¹⁷⁶ Gramuglio señala que el segundo momento de mayor intensidad en los debates sobre el realismo se produjo en los años sesenta y “se proyecta sobre el fondo de los debates internacionales acerca del realismo socialista, realismo crítico y vanguardias que recorrían el campo de la izquierda, estimulados por la revisión de los dogmas que se produjo a partir del XX Congreso del Partido Comunista de URSS en 1956. En este caso, los términos de la polémica legitimaron las nuevas expresiones que en la novela y el teatro argentinos cruzaban procedimientos y actitudes críticas propias del realismo con las renovaciones formales de la vanguardia” (2002: 30).

colocando el énfasis en la autonomía relativa de las superestructuras y postulando al marxismo como un método para comprender la realidad antes que un dogma a obedecer. Portantiero reconoce la dependencia de los centros internacionales, en los que se destacan además de la Unión Soviética, Francia y en menor medida Italia. Por esta razón en la primera parte aborda sus posiciones respecto del realismo, antes de encarar el análisis de la coyuntura nacional. La literatura contemporánea nacional tiene como objetivo –“intención apasionada” la denomina–, asumir “la realidad” (1961: 35). Y en esa asunción cumple un papel protagónico el intelectual quien busca conectarse, tender lazos con el “pueblo nación”. Por lo tanto, la problemática central de la cultura contemporánea es definir “las relaciones entre el intelectual y la realidad, el nexo comunitario entre el artista y la sociedad” (1961: 35). De este modo, mueve el foco de la discusión, otrora centrado en las formas literarias vía realismo socialista y formulaciones de Lukács, hacia los planteos gramscianos con la introducción del concepto pueblo-nación.¹⁷⁷ Éste será el centro neurálgico de las discusiones que en estos años ya se estaban desarrollando con los hombres de *Contorno* y sus discusiones con el PC pero que se agudizarán a medida que la revolución cubana¹⁷⁸ y las luchas de liberación de países tercermundistas avancen y se contrapongan al clima opresivo y autoritario de los regímenes dictatoriales de turno. En este contexto convulsionado la función y el deber de los escritores y artistas así como su enjuiciamiento desde la práctica revolucionaria serán los ejes sobre los que girarán las discusiones y debates (de los que ni siquiera los escritores que diferencian taxativamente su práctica literaria de otras podrán abstraerse).

¹⁷⁷ El pueblo-nación es entendido en Gramsci como “una complejidad de impulsos heterogéneos hacia la igualdad, impulsos cuyo límite es la incoherencia, pero a los que no falta una propia racionalidad interna”. El *pueblo nación* tiene su única forma de existencia posible en una fusión de elementos heterogéneos en el curso de una lucha dirigida por una parte del pueblo mismo. Según Gramsci, toda la política moderna, incluso cuando no se trata de un jacobinismo revolucionario sino de *restauración*, se debe reconducir a la exigencia de dar una realidad concreta al pueblo nación, o sea de ejercer una hegemonía”. Disponible en <https://kmarx.wordpress.com/2018/01/31/pueblo-y-guerra-de-posicion-como-clave-del-populismo/>

¹⁷⁸ El panorama sobre los derroteros del realismo en la segunda mitad de los años 50 no estaría completo sin hacer referencia al modo en que en Cuba fue abordada esta problemática, ya que el vínculo entre nuestro país y éste no hizo sino reforzarse desde los 60. Desde el inicio de la revolución cubana, el realismo socialista fue denostado, entre otros por Ernesto Che Guevara en “El socialismo y el hombre en Cuba” (1965) quien afirmaba que éste era simplificador, se erigía sobre las bases del arte del pasado, anulaba “la auténtica investigación artística” y reducía la cultura “a una apropiación del presente socialista y del pasado muerto (por tanto, no peligroso)”. En consecuencia, no era desde este movimiento que podría realizarse una evaluación o comprensión de las “manifestaciones artísticas posteriores a la primera mitad del siglo XIX”.

En la dirección gramsciana, Portantiero afirma que los intelectuales “no surgen de la clase en sí misma, sino de las capas intermedias, debiendo acometer un largo proceso de silenciosa autocrítica hasta lograr despojarse de los hábitos de pensamiento y las cristalizaciones ideológicas condicionadas por las corrientes culturales en las que se formaron” (1961: 37).¹⁷⁹ Por lo tanto, el intelectual por su origen está bajo sospecha pues hasta tanto no se libere de lo que hasta el momento ha constituido su identidad en la sociedad burguesa, no puede ser parte del proceso revolucionario que ha de llevar adelante la clase obrera.

Respecto de las expresiones artísticas, considera que la vanguardia nacida a mediados del siglo XIX de la revuelta contra el orden burgués no rompió con el mismo, sino que se mantuvo – a pesar de su actitud revulsiva– en sus límites. No obstante, en tanto vocación de ruptura, es plausible recuperar dicha experiencia como un momento del proceso de esclarecimiento del arte en relación con sus vínculos con otras prácticas sociales. En esta dirección, se comprende el realismo como superación dialéctica de la vanguardia que retoma “los elementos valiosos aportados por ella en el terreno del lenguaje y del conocimiento” (1961: 41). Las representaciones del verdadero realismo coinciden con las tendencias objetivas de la realidad esencial.¹⁸⁰ Es decir, se reactualiza lo planteado por Lukács acerca de la verdad objetiva que la gran obra realista desentraña y exhibe.¹⁸¹ En este sentido, en la atomización que presenta el entramado social, la novela realista descubre y enlaza a partir de situaciones y personajes tipo, la realidad objetiva.

En relación con la línea crítica de *Contorno*, Portantiero se diferencia de ésta por su posicionamiento respecto de la teoría sartreana. Para el autor, los integrantes de esta tendencia confunden la tarea a realizar, siguen manifestando una ideología burguesa y por lo tanto alienada.

¹⁷⁹ La posición que Urondo esgrime en los años 70 en *Crisis* N° 17 se sitúa en esta misma línea, como se analizará en el capítulo 3.

¹⁸⁰ Sobre este punto cabe aclarar que Portantiero, apoyándose en la crítica literaria contemporánea a su época, diferencia el realismo como método del realismo como tendencia, así como sostiene la historicidad del primero.

¹⁸¹ Desde esta posición, como es sabido, Lukács renegó de la vanguardia en tanto sostuvo que ésta se mantiene en un nivel superficial y no ahonda en las verdaderas conexiones que se tejen en la profundidad del sistema social. Portantiero no obstante postula la necesidad de incorporar los logros de la vanguardia, sus avances en el terreno del lenguaje y del conocimiento e integrarlos en una visión del mundo que tiene como objetivo la superación del hombre por medio de la revolución del proletariado.

En cuanto a la literatura, el crítico afirma que los contornistas la delinearán en tándem con la teoría del compromiso sartreano siendo las novelas de David Viñas exponentes de esta posición. En tal dirección, aunque la adopción del compromiso puede explicarse en parte por condiciones históricas (el peronismo como fenómeno de masas, la oligarquía argentina y su rechazo a incorporar a una ciudadanía plena a la clase obrera), y si bien las obras literarias han realizado un aporte en la toma de conciencia, esta corriente ha mostrado sus limitaciones al propugnar una tercera vía (ni peronismo ni elites dominantes), que se ha mostrado inconducente como pudo apreciarse a partir del fracaso del gobierno de Arturo Frondizi. En esta posición se muestra que el crítico evalúa el desarrollo de una tendencia literaria desde un punto de vista político, además de literario.¹⁸² A diferencia de la perspectiva de *Contorno*, para Portantiero, la búsqueda del realismo en la experiencia literaria coincide siempre con la tentativa de los intelectuales por reencontrar sus vínculos con el pueblo-nación. En el caso argentino, esto significa resolver “el nudo histórico del peronismo”. Como afirma Horacio Crespo, la clave del planteo político de este autor es “una nueva apreciación del peronismo, a partir de la cual se pudiera trazar una estrategia renovadora de la relación entre intelectuales, sociedad y política” (1999: 437). En lo que respecta a la narrativa, Portantiero sostiene que “el sentido de nuestra literatura es su intención apasionada de asumir la realidad que nos rodea, desnuda y esencial” (1961: 30).¹⁸³ Situados en la senda del realismo, los intelectuales y escritores de izquierda podrán superar “el desgarramiento de su separación con el pueblo. Porque el realismo obliga al intelectual a una elección; lo libra de la ambigüedad, lo inserta en la historia.” (1961: 122).

En síntesis, el realismo entendido desde esta perspectiva busca postular, más que una estética literaria, una manera de ver y estar en el mundo, lo que se denomina el realismo como método; de allí que la validez del mismo no la busque en logros formales sino en la imbricación

¹⁸² Políticamente, la opción de *Contorno* fracasa con la traición Frondizi y ese fracaso es también el fracaso del punto de vista narrativo adoptado para narrar según Portantiero.

¹⁸³ Expresiones similares se encuentran en otros grupos de la época como se ha visto en el primer capítulo respecto del invencionismo y de *Poesía Buenos Aires*. Se observa aquí que esta necesidad de nombrar, de expresar “lo propio”, el sentido de falta o ausencia de una tradición literaria que se vincule a lo “real” es una necesidad o un reclamo coyuntural que atraviesa la época y a esta generación.

de éstos en un todo que se integra a su vez en una concepción desmitificadora y emancipadora del hombre. El problema para Portantiero es encontrar las obras que respondan a este programa.

Realismo y realidad fue un síntoma de la necesidad de apertura que al interior del PCA se estaba gestando; el otro fue la publicación *Pasado y Presente* iniciada en Córdoba en 1963 por intelectuales comunistas como José Aricó, Héctor Schmucler, Oscar del Barco y el mismo Portantiero. No obstante, la dirección del PCA, pese a los intentos de conciliación de Agosti, se rehusó a aceptar modificaciones y, como venía haciendo desde antes y continuaría después, expulsó a los disidentes. *Pasado y presente* proponía sobre todo una renovación teórica fuerte de la mano de Antonio Gramsci,¹⁸⁴ colocado como referente de los estudios políticos y literarios. La nota que abre el número 1 (abril-junio de 1963) firmado por José Aricó se inicia con un epígrafe de este pensador:

Cómo y por qué el presente es una crítica del pasado además de su superación ¿Pero el pasado debe ser por esto rechazado? ¿Es preciso rechazar aquello que el presente criticó en forma “intrínseca” y aquella parte de nosotros que a él corresponde? ¿Qué significa esto? Que debemos tener conciencia exacta de esta crítica real y darle una expresión no sólo teórica sino política. Vale decir, debemos ser más adherentes al presente que hemos contribuido a crear, teniendo conciencia del pasado y de su continuarse (y revivir).

En estas coordenadas se lee no sólo el homenaje que es el propio nombre de la revista sino la guía que será para esta publicación la escritura gramsciana. Gramsci, como hemos visto, había sido introducido por Agosti en los círculos del PCA pero es este grupo el que sitúa la reflexión teórica que desarrollan bajo su tutela. El recorrido de *Pasado y presente* desde su adhesión teórica y práctica a la reiteración de la gesta cubana en nuestro territorio¹⁸⁵ hasta su

¹⁸⁴ También marcó un punto de renovación en la agenda de la crítica al introducir a los marxistas italianos (Galvano Della Volpe, Cesare Luporini), el pensamiento de Claude Levi Strauss y el psicoanálisis de Jacques Lacan (vía Oscar del Barco y Oscar Massota).

¹⁸⁵ Después de dejar el Partido Comunista, el grupo *Pasado y Presente* desarrolló fuertes vínculos con Jorge Ricardo Masetti, el “Comandante Segundo” del Che Guevara en Argentina, y con su Ejército Guerrillero del Pueblo (EGP), una organización que operaba en la provincia norteña de Salta a fin de preparar el terreno para el retorno del Che a la Argentina. Según Gabriel Rot en “Los orígenes de la Guerrilla en la Argentina” sobre el EGP: “El propio Aricó subirá al monte para entrevistarse con Masetti y establecer una logística entre ambos grupos. Aricó realizará el viaje junto a Armando Coria –amigo de Aricó y otrora uno de los responsables del Partido Comunista cordobés, desplazado por el codovillismo–, pero este último renunciará

acercamiento en la segunda etapa de la revista a Montoneros a través de Roberto Quieto (ex FAR), exhibe el derrotero seguido por una franja intelectual que, buscando un modo de responder a las ideas de revolución y de transformación social, utilizaba recursos del marxismo para tratar de comprender la agitada vida política y social de nuestro país durante los años sesenta. La teoría se consideraba una herramienta imprescindible en esta lucha, oficiaba de espacio de ideas y recursos para pensar los vericuetos de la intrincada realidad política que tenía en el peronismo un difícil fenómeno con una base popular mayoritaria a la que tenía que comprender.

De los integrantes de este grupo Héctor Schmucler¹⁸⁶ ejerció la crítica literaria. En el número 1, planteará el debate sobre el realismo ligado a un término que será motivo de discusión en los próximos años: “testimonial”.¹⁸⁷ En el texto “La cuestión del realismo y la novela testimonial argentina” postula la vinculación del realismo con esta tendencia presente en la narrativa actual. Aquí testimonio es entendido como actitud o modo de narrar en la novela con pretensiones realistas.¹⁸⁸ En ella se hace expresa “una versión de la realidad”; aunque el realismo

rápidamente a continuar la caminata por su completo agotamiento físico” (2010: 194). En el diario del capitán de la guerrilla Hermes Peña, con fecha 8 de diciembre de 1963, se lee al respecto: “Venía Pancho en representación de la fracción del partido para hablar y trabajar en conjunto con el EGP. Después que estuvo tres días se fue con gran entusiasmo a trabajar a Córdoba y a reunirse con los representantes de las distintas fracciones del partido” (2010: 195). Rot concluye que, a pesar de sus críticas al “comportamiento errático” de Masetti, “el grupo cordobés continuará siendo el lazo más sólido de Masetti en la Argentina. No sólo enviaba hombres, recursos varios y alimentos; le aportará también una red importante de juristas que en breve tendrán que actuar defendiendo a los guerrilleros que serán apresados por la Gendarmería” (2010: 196). En efecto, según el artículo editorial de *Pasado y Presente* N° 4 (enero-marzo de 1964), las masas campesinas explotadas del noroeste, el lugar que Guevara había elegido para el EGP debido a la combinación de campesinos, sierra y selva, era “el eslabón más débil de la corriente de dominación burguesa”. Sin embargo, para el momento en que apareció dicho número, en marzo-abril de 1964, esta organización así como Masetti estaban desaparecidos. En <https://revistaedm.com/verNotaRevistaTeorica/21/jose-maria-arico-y-el-grupo-pasado-y-presente>. En octubre y noviembre de 2004, la revista cordobesa *La Intemperie* publicó una extensa entrevista en la que Juvé relata cómo fueron las ejecuciones de Rotblat y Groswald. Esta entrevista desencadenó un álgido debate en el que el filósofo Oscar del Barco se declaró responsable de esas muertes por el hecho de haber apoyado al EGP. Otras revistas como *Conjetural*, *Veintitrés*, y *Ñ* sirvieron también de caja de resonancias del destino de aquella primera experiencia guevarista.

¹⁸⁶ Si bien también apareció una colaboración de Noé Jitrik en el número 2 con el título “Propuestas para una descripción del escritor reaccionario”.

¹⁸⁷ Sobre *Pasado y presente*, puede consultarse el texto de Mariana Bonano “El ensayo polémico y la crítica literaria de izquierda en Argentina. Apuntes para un debate sobre poéticas realistas y narrativa nacional en la década del 60” (2005).

¹⁸⁸ El testimonio tiene otros rasgos en los textos de Giorgio Agamben (principalmente en *Lo que queda de Auschwitz*) y, en nuestro país, hay una línea crítica de relevancia (que recupera algunos sentidos planteados en el texto de Agamben) que lo retoma como noción principal en el análisis de un conjunto de textos aparecidos en la posdictadura (ver al respecto los artículos de Rossana Nofal incluidos en la bibliografía y la compilación de artículos realizada por Cecilia Vallina en *Crítica del testimonio*). En el capítulo 3 nos detendremos en las características del testimonio latinoamericano en la década del setenta.

es el punto de partida de la escritura de estos textos se trata –advierte Schmucler pese a lo que consideren los autores– de la realidad creada por el novelista, no tiene su correlato en una ”verdad objetiva”. En concomitancia con esta idea, en la primera nota al pie, al inicio del artículo, polemiza indirectamente con la pretensión realista vía Lukács al cuestionar que exista un mundo exterior independiente del hombre que la obra artística debería reflejar. Esta idea cae “en la presunción metafísica de concebir un mundo ajeno al conocimiento humano y por lo tanto sólo accesible para un ser superior, que esté por encima del hombre”.

El realismo para Schmucler, siguiendo lo que ya había postulado Portantiero, no está supeditado a un momento determinado e histórico y no se condice con las ideas proferidas por el escritor o su modo de vida. En contraposición explícita con Lukács afirma que no se trata de oponer narración a descripción¹⁸⁹ ya que la cuestión no es “penetrar las verdades profundas que subyacen en lo circunstancial” y renegar de la apariencia porque “si la obra es auténticamente artística, la consecuente profundización en un orden de ideas (cualquiera sea la concepción del mundo que evoque), la hará realista”. En el caso argentino la veta testimonial no puede ser analizada en su conjunto sino a partir de obras y autores particulares; en consecuencia selecciona los textos de *Amalia* de José Mármol, *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres y *Dar la cara* de David Viñas aclarando que no son los únicos posibles ni necesariamente los mejores en relación a su calidad literaria pero los tres representan momentos clave en la historia política argentina. En esta dirección, el crítico vincula la historia política con la historia literaria manifestando que a cada acontecimiento político ha correspondido la consecuente expresión literaria. Así, aunque en los tres textos se evidencia la falta de un estilo adecuado para la expresión de las ideas, dan testimonio de su época y, específicamente, de la realidad que sus autores perciben: Mármol de su situación y la de sus compañeros de exilio durante el gobierno de Rosas; Cambaceres de los males colectivos (la corrupción y la distensión en las costumbres) que ve presentes en la Argentina de los años 20 y que entiende son consecuencia de la llegada de los inmigrantes; Viñas del testimonio

¹⁸⁹ Sobre esta diferenciación, puede consultarse el artículo “Narrar o describir” en *Problemas del realismo* (1966) de Georg Lukács.

del fracaso total de una manera de vivir argentina, de la creencia en ser una nación y del proyecto político encarnado en el frondicismo en el que creyó la generación del autor. Schmucler finaliza su artículo afirmando que dichos textos son “testimonios actuantes en el proceso formativo argentino que proyectan la realidad de precisos grupos sociales en tres momentos de la historia única de una aún no alcanzada nación”.

En un número posterior (N° 9) escribe “*Rayuela*: juicio a la literatura” (1965, págs. 29-45) sobre la novela de Julio Cortázar. Según el crítico, ésta cuestiona la idea de literatura y desde la crítica “negativa” al mundo existente y a las acciones y reacciones condicionadas que ponemos en juego en la vida cotidiana, postula la necesidad de otro mundo, de la revolución como una exigencia.¹⁹⁰ El “universo estructuralmente absurdo” muestra al lector el lugar también absurdo en el que vive y en el que algo deberá realizar para poder salir de él. La obra, entonces, cumple una función de esclarecimiento, aunque no del modo en que lo planteaba el realismo socialista sino cercano al concepto adorniano de lector crítico. Como afirma Crespo, este artículo marca en la crítica marxista argentina una “radicalmente novedosa asunción del ‘universo literario’ como realidad autónoma” (1999: 444); no obstante la apertura que comenzaba a avizorarse pronto se verá truncada por la politización extrema.¹⁹¹

El análisis del realismo que hemos realizado a partir de recuperar textos pioneros en Argentina tuvo como propósito mostrar el derrotero de las discusiones que se establecieron en el campo literario sobre la función, el lugar de los escritores y de la literatura. En tal sentido, la opción de Urondo por el realismo no es una elección entre otras sino que responde a un intento

¹⁹⁰ En el análisis da cuenta que su abordaje crítico presenta un punto de vista deudor de las formulaciones de Theodor Adorno al afirmar que este texto al no encolumnarse detrás del esteticismo o el realismo supera la “mera denuncia a la sociedad” ya que muestra la incomunicación característica de la sociedad en la que vivimos.

¹⁹¹ En esta dirección, como afirma Andrea Giunta: “Si a comienzos de la década la problemática dominante de los sectores de vanguardia pasaba por la actitud experimental dirigida a la transformación de las estructuras formales, después de 1965 será cada vez más difícil pensar el arte y la vanguardia al margen de las preocupaciones y posicionamientos políticos. Vanguardia estética y vanguardia política se potenciarán” (2008: 29).

por insertarse en una tradición que considera potente pues hay en ella un cometido: el objetivo de nombrar lo circundante, central en la producción crítica y literaria de este escritor ya que por medio de la nominación puede promoverse la comunicación entre la obra y los lectores. En el siguiente apartado nos detendremos en sus libros de cuentos y obras de teatro a los efectos de identificar los modos en que resuelve en la escritura no poética la necesidad de nombrar unida al realismo.

3.1. Tematización y crítica de la clase media en la modernidad de los sesenta: *Todo eso y Al tacto*.

La problemática del realismo y de cómo nombrar se hace presente en los dos libros de cuentos publicados por Urondo en la reconocida editorial Jorge Álvarez. Si bien no fue un género en el que haya recalado con asiduidad, su análisis permitirá ampliar la percepción acerca de su obra. Ambos fueron escritos durante lo que se conoció como el boom latinoamericano, que significó principalmente un fenómeno de ampliación del público lector. Adolfo Prieto en “Los años sesenta” sostiene que éste tuvo un “soberbio aparato de difusión y promoción cultural al servicio y por el servicio de una nueva clase de lectores altamente adiestrados” (1983: 899). Si bien el boom consideró como género privilegiado la novela, en Argentina se destacó el cuento, tal vez por la importancia que en esa tradición ya tenían Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Así, el Centro Editor de América Latina publica en la revista *Capítulo* (una de las más relevantes de la época) en su N° 55 (1968), una edición titulada “Los nuevos” en el que figuran los cuentistas Abelardo Castillo, Juan José Hernández, Germán Rozenmacher, Daniel Moyano, Néstor Sánchez, Rodolfo Walsh, entre otros. Como enuncia Susana Cella en el prólogo a *Todos los cuentos*: “esta muestra deja ver una diversidad de estilos pero también algunos rasgos en común, como el interés por los ambientes cotidianos, trabajado en un registro realista y utilizando un lenguaje que, en la tradición asentada por Borges, Arlt y Cortázar, asume plenamente ‘el idioma de los argentinos’”

(2011: 9).¹⁹² Asimismo, en este período, como señalan Sergio Olguín y Claudio Zeiger en “La narrativa como programa. Compromiso y eficacia”, un aspecto clave del relato sesentista es que el escritor se sitúa en el centro de la cuestión: “no como demiurgo sino como el depositario de la capacidad de discutir y obligado además a rendir tributo –casi en un sentido romántico, fatalista– a la máxima lucidez posible, herencia del existencialismo incidente en estas concepciones” (1999: 360). Este mandato de esclarecimiento es constitutivo de diversas formas. En Urondo se privilegia la ironía en el caso de los textos cuyos personajes pertenecen a la clase media “progresista” y/o “intelectual”; y se tematiza la violencia en los relatos que focalizan en personajes marginales. La ironía en tanto procedimiento formal constituye un rasgo principal; así se detiene en el develamiento de las autocomplacencias, de la mentalidad pequeñoburguesa, de las aspiraciones en torno al poder, el status, el capital simbólico, el dinero y la familia¹⁹³ en la clase media así como en las expectativas que artistas y escritores tejen sobre sí mismos y sobre sus obras. Ironía que en la mayoría de las ocasiones es autoironía, al situar la voz poética o narrativa en las contradicciones entre el querer, el decir y el hacer y la distancia entre estos espacios.

¹⁹² A la lista de cuentistas de *Capítulo*, Cella agrega a Haroldo Conti, Pedro Orgambide, Antonio Di Benedetto, Héctor Tizón, Estela Dos Santos, Humberto Constantini, Marta Lynch, Beatriz Guido, Miguel Briante, Andrés Rivera, entre otros y destaca a la editorial Jorge Álvarez como difusora de este boom del cuento. En esta dirección, puede agregarse que Jorge Álvarez editó una serie “Crónicas” en la que publicó Urondo; concretamente “Luna llena” en *Crónicas de la violencia* (1965) y “Amore mio santo” en *Crónicas de la incomunicación* (1966).

¹⁹³ Isabella Cosse en *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta* sostiene sobre las décadas de 1930 y 1940 que en éstas “alcanzó su punto de cristalización un modelo familiar basado en la pauta nuclear, la reducción del número de hijos, la intensidad afectiva y la división entre la mujer ama de casa y el varón proveedor. Como mostraban los libros de lectura, los avisos publicitarios y los folletines sentimentales, ese modelo, que aquí llamaremos ‘de domesticidad’, delineó la normatividad social. Esa hegemonía no radicó en que los hogares se convirtieran en réplicas del modelo, sino que éste hiciera las veces de rasero para definir lo que supuestamente era una familia ‘natural’, ‘deseable’ y ‘correcta’” (2010: 13).

La autora se retrotrae a las décadas anteriores como base desde el cual analizar los cambios producidos en el período 1950-1976 y concluye que “en los años sesenta emergieron múltiples fisuras que, con diferentes intensidades y significaciones, afectaron de modo contradictorio las bases del modelo doméstico y compusieron una revolución discreta. (...). De tal modo que, a comienzos de los años setenta, los jóvenes que se conocían, atraían y formaban una pareja lo hacían en una época de transformaciones con nuevos patrones de comportamiento, que desafiaban los que habían regido cuando sus padres formaron sus familias, y con otros, más moderados, que reactualizaban los mandatos. En ambos casos, las mutaciones operaban sobre un proceso contradictorio, marcado por una inédita imbricación entre las innovaciones y las continuidades, en una época dominada por la certeza de los cambios y por la incertidumbre sobre el sentido que estos asumirían” (2010: 17). En tal sentido, las críticas que los textos de Urondo realizan a la clase media forman parte también de un clima de época.

Los tres relatos que conforman *Todo eso*: “Amore mio santo”, “El amor del siglo”, “Baile” colocan en primer término la figura del tránsito como lo hacía su primer poemario *Historia antigua*. Sitos en Santa Fe entre los últimos años del cincuenta y comienzos del sesenta, delinean un protagonista con reminiscencias autobiográficas que –aunque reside en la ciudad– viaja a otros destinos, principalmente Buenos Aires y cuyo discurrir es la deriva ya que no posee lazos familiares o laborales que generen un sentido de pertenencia: “Al día siguiente regresó a Buenos Aires, donde se instaló con la intención de quedarse algún tiempo. Quería radicarse en esa ciudad, después de los años vividos en Santa Fe; extrañaba la gran ciudad pese a su desarraigo permanente, a su vida de tráfuga” (26). En este sentido emulan el camino seguido por Urondo así como están caracterizados en los hábitos y en el léxico cercanos “al mundo y al imaginario de la instancia autoral” (Cella 2011: 16).

En los tres el amor se desidealiza y se exhibe en su descomposición. En el primero, “Amore mio santo”, la distancia con el amor romántico es más notoria. La frase dicha por la mujer-objeto del relato,¹⁹⁴ Esmeralda, en el momento del éxtasis que da título al cuento, marca el tono de exageración y prelude la tónica de desencuentros y escenas como pasos de comedia en los que prima el fingimiento. Afirma Cella: “La amada ideal deja de serlo, y cuando se enumeran los defectos que le encuentra (...) queda marcado el punto del desencuentro. De tal modo que lo que podía pensarse como una historia de amor, ‘irremediable’, idealizada exhibe el estado paradójico, e incluso antitético, de la relación con el objeto” (2011: 20). Con un narrador en tercera persona focalizado en el protagonista, a través de una escena-marco que es la charla en un café con un amigo, se trae a la conversación el recuerdo de un affaire entre el narrador y Esmeralda. Ese affaire está narrado de modo fragmentario, con saltos hacia atrás y hacia adelante. Como sostiene Bonano: “Las alteraciones del tiempo verbal del relato parecen acompañar las transformaciones operadas por el protagonista a lo largo de su relación amorosa” (2009b: 248).

¹⁹⁴ Nilda Redondo ha indagado sobre la figura de la mujer en la escritura de Francisco Urondo (2005, 2010), respecto de *Todo eso* afirma: “...el narrador aún no comprende ciertos procesos de liberación de la mujer en el terreo de la sexualidad y por lo tanto la presenta como puta –es el caso de Esmeralda–, con esa connotación descalificatoria, de condena moral hacia la mujer que tiene muchas parejas y que goza haciendo el amor” (2010: 65).

Así, se narra desde el tiempo dichoso del inicio que corresponde al pasado, un presente en el que el amor es concebido en su condición de efímero y un futuro narrado en una conversación posterior (un mes después) en el cual la pasión y la idealización del comienzo ha dado paso al hartazgo.

El segundo cuento de *Todo eso*, “El amor del siglo” es una parodia de las novelitas sentimentales¹⁹⁵ que resumen una vida a la etapa de enamoramiento en relaciones extremas y amores predestinados que colman y dan felicidad. Por el contrario, en esta narración el sujeto solo tiene dudas, errores para compartir: “por eso estaba abúlico, o intimidado, o resentido” (95) y el amor de pareja no va a resolverlos. En esta dirección, la temática es el de la futura escritura de ese relato que, sin embargo, al igual que esa “historia de amor” no llega a producirse: “la novela iba a llamarse *El amor del siglo*. Alcancé a escribir dos capítulos” (101). Capítulos de los que se presenta el tópico: “me refiero a mi experiencia matrimonial, a recordar, con algún remordimiento, a la que fuera mi mujer” (101). Pero esa escritura está trunca; no es la mujer o el amor lo que permite escribir sino las incertidumbres de ese yo con ribetes autobiográficos respecto de los temas que lo atraviesan: el desamor, la necesidad de comenzar a hacerse cargo de uno mismo y del lugar que se ocupa en la sociedad.

Alguien proclama en una reunión de amigos, según se dice en la novela: “El país y la mujer están sin conocer. ¿Quién toma en sus manos esta riqueza? ¿Cómo podemos vivir ignorando la carne y la tierra que nos rodea?”. No era yo autor de esta suerte de proclama, pero de todas formas ella un poco expresa el pensamiento de aquel grupo de gente que costosamente se defendía del medio, trataba de conservar impolutamente su adolescencia (102-3).

¹⁹⁵ El modelo reiterado con variantes en narraciones posteriores es el de las novelas de folletín. En *El imperio de los sentimientos* Beatriz Sarlo analiza las narraciones semanales en el período 1917 y 1925 en Argentina en su producción, distribución y consumo. Afirma la autora: “su modelo de felicidad es moderada y se apoya sobre dos convicciones. Que existe, en primer lugar, una felicidad al alcance de la mano, anclada en el desenlace del matrimonio y la familia; que, en segundo lugar, el mundo no necesariamente debe ser cambiado para que los hombres y las mujeres sean felices. Los dos grandes temas de la literatura del siglo XIX: la insatisfacción frente a la felicidad mezquina de la vida cotidiana y la oposición entre individuo y mundo social están atenuados hasta la ausencia en las narraciones semanales” (2011:22). Si bien contemporáneas a la vanguardia nucleada en *Martin Fierro* son configuradas a partir de temáticas y motivos de interés más popular que vanguardista. Estas novelas se sostenían como residuales (Williams 1980) en las décadas del sesenta y del setenta.

“Aquel grupo de gente” revela que ese sujeto no se configura en soledad sino con otros y los interrogantes que se generan no son individuales sino propios de una época: nombrar la experiencia, hacerse cargo del contexto, de modo similar a como hemos visto en los poemas, sobre todo en *Adolecer*. Ese otro toma la palabra e inquiera sobre el aquí y el ahora, reclama una posición sobre aquello que les compete: el país y la mujer. En principio, la reunión de estos dos elementos puede parecer azarosa; no obstante, la relación con la mujer, más exactamente, su desencuentro, produce en el plano personal el mismo temblor, fracaso y angustia que el desconocimiento de la idiosincrasia de ese país que se desconoce y al que se quiere aproximar. Ante esta situación, el futuro es sin certezas:

No se sabe a dónde iremos a parar, porque en alguna medida y a pesar de todo, no nos conformamos con lo que el destino nos arroja. Confieso que estoy cansado de hablar de tantos errores; de tanta vida incierta. Por eso no soporto equivocarme y aburrir con tantos tropiezos y veleidades. Pero habrá que admitir que aquí es difícil aprender, moverse. Para nosotros la experiencia nunca ha servido para otra oportunidad, sirve mientras se aprende (113).

El nosotros construye una experiencia colectiva de desazón planteada como eventual en tanto no se “conforman” con eso que el destino presenta, no hay resignación sino espera de cambio. El cuento es entonces la rememoración de esta etapa en la que los devaneos sentimentales del protagonista -entre su relación en proceso de desintegración con su esposa y sus escauceos amorosos con mujeres ocasionales- muestra que el bienestar no puede provenir de la salida individual, que no hay “amor del siglo” que rescate del naufragio de los lazos sociales rotos, que el fracaso sentimental es el espejo de ese otro fracaso colectivo. Por eso ante la desolación, no resta sino la búsqueda de otras posibilidades que no estarán allí donde se esperaba: ni en el matrimonio ni en el terruño que brindaban una falsa sensación de seguridad: “No había forma de defenderse, el ingrato río no prestaría más su apoyo; nadie lo haría, se había roto el mundo de la protección, aunque me costara años empezar a admitirlo” (103). Ese río literal y metafórico, los

lazos que lo ataron a la ciudad natal, los vínculos, las amistades, se deshacen, resquebrajan, para que pueda surgir lo nuevo, aunque todavía no llegue.¹⁹⁶

Como puede observarse, los interrogantes que indagaban Agosti, Portantiero, Schmucler, presentes también en los integrantes de *Zona* y en los poemarios de este autor, sobre la identidad de ese país y los reclamos a la literatura para que se haga cargo, responda a ese contexto y contribuya a esclarecerlo es aquí elemento primordial. Y es cierta forma de realismo tramada en el lenguaje, en las problemáticas, en las referencias geográficas y políticas la que se pone de manifiesto en esa búsqueda.

“Baile” presenta nuevamente una primera persona con tintes autobiográficos; remite al período en el que Urondo vivió en Santa Fe desempeñando el cargo de Director de Cultura de la provincia, una etapa en la que las certezas se hallan ausentes, en el que la creencia en una posibilidad de superación del peronismo por medio de la implementación de un gobierno radical por la vía democrática¹⁹⁷ se desvanece ante las dificultades de éste para soportar las presiones de los grupos dominantes en la economía y la cultura:

En realidad, estábamos a punto de alejarnos de ese gobierno, al cual habíamos pertenecido como funcionarios de manera muy efímera. Nos despedíamos de la Reforma del 18, después de haber sido sus continuadores, sus hijos: adiós papá, adiós Gabriel del Mazo, su condiscípulo. Adiós Frondizi, adiós don Alfredo Palacios, adiós José Luis, adiós belle époque, adiós mentira con la cual fantaseamos durante el peronismo (123).

Urondo, procedente de una familia de extracción radical, vinculado a través de la gestión universitaria con la Universidad Nacional del Litoral cuyas autoridades pertenecían al radicalismo, da cuenta de un camino que muchos otros transitaron. La angustia y la indecisión se presentan en el relato como consecuencia de no saber qué camino tomar de allí en más: “estábamos a punto de renunciar a nuestros cargos; a nuestro oportunismo, a nuestro candor, o inexperiencia, o como se lo quiera llamar; necesidad de verificar si el liberalismo podía o no correr

¹⁹⁶ Esta problemática también se presenta en el poema “La vuelta al pago” de *Del otro lado*.

¹⁹⁷ Nos referimos al gobierno de Arturo Frondizi en la Nación y de Sylvestre Begnis en Santa Fe.

un tramo más” (135). No hay ni ha habido seguridades, sí el deseo de que aquello resulte para salvaguardar las conciencias. En esta coyuntura al protagonista le resta el resguardo de la amistad: “de todas formas allí estaban Robertito, Félix, Adolfo; estaba la amistad, la diosa que todavía no he logrado derrumbar. Lo demás no interesa, los sacrificios por la época y por sus propias debilidades” (135).¹⁹⁸

Como hemos visto en el análisis del frondicismo a propósito del grupo *Contorno*, esta salida anhelada en tanto permitía creer en un acercamiento a las masas dejó como saldo la frustración en el terreno de lo político y la incapacidad de articular respuesta desde los grupos progresistas. No obstante, a pesar de este fracaso, sigue latente el deseo, la voluntad de modificar las estructuras sociales:

Hay que hacer pronto la revolución, dijo Robertito; contesté ortodoxamente: ya la van a hacer ellos, no nos necesitan, podemos traicionarlos una vez más, no queremos hacerla. No es cierto: queremos, reventaríamos si no la hacemos. No me gusta hablar de la revolución. Ya veremos (141).

La palabra “revolución” emerge con fuerza, aunque no quede claro en qué términos, en qué condiciones ni de qué modo. Asimismo, al desencanto político y laboral se le suma el personal por la etapa de divorcio con su primera esposa y los cambios que esto traerá aparejado en un mix en el que forman parte del mismo sujeto, la revolución y el amor romántico ya que ambos mantienen el interés por la vida, en un movimiento que exhibe que enamorarse de alguien como hacer la revolución son actos vitales:

Tengo que pensar un poco. ¿Qué hago, qué hago con mis hijos, con la política? En rigor de verdad, tenía que hacer algo: la revolución, querer ocuparme de alguien, enamorarme realmente, seguir viviendo. De eso estaba bien seguro; no sabía muy bien por qué, pero tenía que seguir viviendo (150).

Mientras el protagonista está en ese impasse, continúa su trabajo como director de cultura y da cuenta de sus recorridos laborales que discurren por diversos escenarios regionales. En la

¹⁹⁸ Este vínculo estaba presente y lo hemos analizado en poemas como “La amistad, lo mejor de la poesía”, “Spitfire”, *Adolecer*, entre otros.

narración no prima la representación localista ni se decanta en el costumbrismo sino que los lugares son referenciados en cuanto a su pasado de saqueo y devastación, producto de la colonización y de su atraso cultural debido a las políticas que siguieron. En este sentido, su interés como funcionario es articular políticas culturales que lleguen hasta estas ciudades y pueblos relegados.¹⁹⁹

En resumen, *Todo eso* apunta al tiempo del hastío. Arma tándem con *Del otro lado*, *Adolecer* y *Son memorias* y también –como se analizará– con las obras de teatro *Sainete con variaciones* y, sobre todo, *Veraneando*. No obstante, presenta una diferencia compositiva no sólo con la poesía sino con las obras teatrales. Mientras en el teatro se buscan caminos diversos en la representación, los relatos de este libro de cuentos no terminan de despegarse de las formas tradicionales que el realismo adquirió en Argentina. En los tres relatos el escritor Urondo busca anclarse en la coyuntura y tomar responsabilidad; los textos dan cuenta de esta necesidad y, al mismo tiempo, de las dificultades narrativas para hacerlo. Configurados desde la ironía hacia las clases medias los cuentos construyen un destinatario claro que es esta generación a la que intenta interpelar, su objetivo es la toma de conciencia y, por eso mismo, son textos que como enuncia Ángel Rama respecto de *Los pasos previos*, “constituyen un documento de nuestras vidas” y, desde ese lugar, es posible hoy recuperarlos. Dan cuenta de lo político pero no de una política de la literatura (Ranciére 2010); se atienen a formas establecidas sin inscribirse en la búsqueda de una renovación.²⁰⁰

¹⁹⁹ En el capítulo 1 nos hemos referido a la labor del escritor Urondo como funcionario y su implementación de las denominadas Promociones culturales.

²⁰⁰ En esta dirección, estos textos publicados en el 66 y en el 67 son cercanos cronológicamente a los que Miguel Dalmaroni refiere en “Historia literaria y corpus crítico” como corpus histórico emergente situado en *Buenos Aires 1969*, constituidos por los textos *Cicatrices* de Juan José Saer, *Boquitas pintadas* de Manuel Puig, *El fiord* de Osvaldo Lamborghini, *Los poemas de Sydney West* de Juan Gelman, *Quién mató a Rosendo* de Rodolfo Walsh, *Fuego en Casabindo* de Héctor Tizón que señalan el camino de una nueva estructura del sentir, esto es, aquello que estaba surgiendo: “A la luz de toda una serie de operaciones emparentadas que tendrían lugar aproximadamente a partir de 1980 en el campo literario y crítico argentino, los títulos mencionados estarían identificando en torno de 1969 el momento en que surge la tradición posborgiana dominante de la literatura argentina, es decir algunas de las poéticas que entre los 80 y los 90 resultarían consensuadas como alta literatura: Saer, Puig, Gelman, sobre todo; menos, Walsh, Lamborghini, Tizón (por supuesto que se trata, como siempre, de un consenso controversial, sometido a disputas desde que se insinúa). Este señalamiento confirma lo que ya es posible advertir tras cualquier comparación de las poéticas del corpus con las poéticas dominantes a finales de los 60 (en los términos en que se razonaban sus efectos en la lectura, cierta rareza casi siempre drástica, cierta irreductibilidad al horizonte disponible),

En 1967 la editorial Jorge Álvarez publica su segundo libro de cuentos *Al tacto*, conformado por 15 relatos de menor extensión comparados con *Todo eso*. Las temáticas abordadas se amplían, el punto de vista se dispersa y las historias transcurren en varios espacios: “Luna llena”, “Los tres soles”, “Abuela”, “La lluvia y las víboras”, “Jadeo” en lugares rurales y pueblos, en los que aparece en primer plano la precariedad de las existencias, la sordidez y la desesperanza. El tono está en las antípodas de los relatos costumbristas²⁰¹ que realizan una beatificación de la pobreza y la armonía en la naturaleza. Por el contrario, la primera genera violencia en las personas y la segunda es inhóspita y cruel. La brutalidad se hace presente en todas sus formas (la ley del más fuerte que atraviesa las relaciones de las mujeres con los hombres, de los hombres con los patrones, de las mujeres entre ellas) así como la desolación y el desamparo.

En “Luna llena”, la voz en tercera persona focaliza primero en un hombre, “el catalán” y en la que se denomina “su mujer”, atravesados por la miseria. La conciencia es difusa y, en consecuencia, también las acciones que realiza:

Más allá estaba su rancho, medio derrumbado, vulnerable, siempre a las crecientes. Allí también estaban su mujer y no sabía cuántos hijos. Si llegaba a prestarles atención, ya estaba enceguecido. Entonces pegaba, oyendo como si estuviera ir muy lejos, como si la criatura que gritaba lo hiciera a una enorme distancia de sus manos (235).

Sin motivos pegaba; sin querer. Como cumpliendo con una función natural: caminar o dormir. Hasta con cierta resignación. Pegaba a un pescado para rematarlo, con la misma naturalidad con que lo hubiese comido; a veces pateaba a un perro muerto, o azotaba un árbol, o alguna cosa cualquiera. Pegaba a su mujer, como si fuese lo mismo que hacerle el amor (236).

Viven en un ambiente “vulnerable”; las orillas del río y la costa no proporcionan calma sino angustia. La mirada no es desde la contemplación de la naturaleza, el hombre de la costa habita en ésta y precisa de la misma para su subsistencia. Así, cuando hay un cambio en el medio,

porque daría cuenta de una literatura que, lejos de ser utilizada por una sensibilidad crítica que la aglutina en un corpus para darse la razón, anticipa y en cierta medida engendra una sensibilidad cultural histórica; esto es, lo que en términos williamsianos se llama una ‘estructura del sentir’: la configuración fechable de un dislocamiento conflictivo entre la experiencia de unos sujetos históricos y lo que el sistema dominante de valores y expectativas formalizaba y prescribía como experiencia posible” (2005: 15-16). Los relatos de *Todo eso* y, como veremos, los de *Al tacto*, pertenecen a poéticas que son emergentes en fases históricas anteriores, concretamente el realismo que a fines del realismo se presenta como agotada en su reiteración.

²⁰¹ En palabras de Sandra Contreras el costumbrismo se conforma a partir de un “registro plano de la tipicidad” (Contreras 2018: 9).

se altera también el ritmo de la vida de los hombres “no había pescado; como si la luna los volviera locos; los pusiera ariscos y astutos” (235).²⁰² Como Raymond Williams lo formulara en *El campo y la ciudad* la naturaleza solo es paisaje para aquel que va de visita, no para aquellos que viven de lo que ella provee.

En un segundo momento se focaliza en la mujer que es de “Los Amores”, pueblo santafesino cerca del Chaco, al que siente menos hostil que la región litoraleña:

Y no pudo acostumbrarse a ese río, a tanta crueldad en movimiento. Porque allá, en Los Amores, todo estaba quieto. Los guaraníes, los guayacanes. El monte, el tuyango, o el trote airado del ñandú (...) Cuando lo conoció, pudo enterarse de un nuevo silencio, distinto al conocido del monte; un silencio sin el precedente de un sonido que lo hiciera provechoso (237).

Ella también actúa como llevada por una fuerza inconsciente, como si estuviera imposibilitada de razonar y cuidarse a sí misma. Encuentra al catalán a la siesta en el monte, él se encontraba trabajando talando árboles y la viola, a partir de allí no se despegará de éste: “se convirtió en una costumbre inofensiva y sin precio, volver por las siestas. Una fatalidad. Nunca le pidió que volviese a la tarde siguiente, pero ella no faltaba. Sin saber cómo aparecía en ese lugar” (238). Lo sigue hasta la costa santafesina y se queda.

En “Los tres soles”, en un medio muy similar al de “Luna llena”, tres hermanas conviven en la mayor pobreza. La relación entre las dos mayores –Catalina y Micaela– es tensa y atravesada por el rencor:

Cualquier indicio que animara la imagen de Catalina, cualquier efímera evidencia que transformara en realidad esa imagen, convertía a Micaela en una ráfaga; sus ojos se nublaban como si mirara el sol –como la luz brumosa de esas siestas– y el rencor le trepaba por la garganta (233).

Micaela odia a la hermana mayor desde el momento en que vio su propio reflejo en la vida de ésta; la soledad y desamparo de Catalina son los suyos, de su hijo por venir y los de la

²⁰² Similar es lo que ocurre en “La lluvia y las víboras” en el que el relato se focaliza en un trabajador esclavizado, apresado por capataces y obligado a trabajar en la construcción de vías de tren. Cuando intenta escapar, es nuevamente capturado.

hermana menor. En este contexto, Micaela decide arrasar con todo y el fuego será el encargado de purificar esas vidas miserables y ninguna ternura, ninguna nostalgia (ni siquiera hacia Margarita, la hermana menor), la convencerá de no borrarlas de la faz de la tierra:

La garganta le arde, piensa en Margarita, en alguna salvación que pudiera tocarle por lo menos a ella y a su hijo, pero no quiere seguir haciéndose ilusiones. Sin poder aguantar su decisión, sale y se arrima a la orilla. Allí está Margarita y, al verla, Micaela mira hacia arriba, por costumbre, pero sin esperar absolutamente nada. Sol.

Margarita seguirá bañándose, tocando el agua, jugando con sus reflejos, sin pensar en esa noche en que arderá con su porvenir, con las mujeres y con el rancho, iluminando la oscuridad de la costa (234).

Ninguna conmiseración, ninguna creencia religiosa, ninguna esperanza. Ese mirar hacia arriba que podría ser interpretado como la espera de una señal divina ante la vista de la hermana que quiere es negado por el narrador. Dirige su vista hacia los cielos por pura costumbre y el adverbio “absolutamente” remarca la falta de ilusiones así como la oración unimembre “Sol”. Si éste puede ser motivo de alegría y cambio en otros textos, aquí no tiene ningún significado más que el de estar allí.

En “Las argentinas son divinas”, el espacio cambia. Es la ciudad y en este medio se focaliza en la rutina y la monotonía de la vida supeditada a la consecución de bienes materiales básicos asociados a la clase media baja:

Sus padres ya andaban merodeando por la casa, prematuramente envejecidos, sin saber qué hacer, qué decirse; sin que les ocurra nada para salir del paso. Algo que los hiciera sentir vivos. No obstante, debía reconocer que la casa era de ellos, como lo habían soñado. Por eso seguían creyendo en el dinero; más en el esfuerzo para ganarlo, en los sacrificios y en las privaciones. Así Juanita, aunque se resistiera, estaba signada por el ahínco (182).

El relato gira en torno a una mañana cualquiera de Juanita, mediante una narración con focalización interna. La hija detesta a los padres y los culpabiliza del legado de opresión del que no puede escapar. Como en Micaela no hay comprensión del otro, de sus limitaciones sino molestia de que existan, rencor hacia lo inevitable de una existencia gris. Hacia el final, el narrador

cambia el punto de vista a una tercera persona impersonal que señala el anonimato de Juana entre la multitud, a la salida del tren.

En estos relatos se observa la desmitificación de lo que en relatos costumbristas aparece como dado: el amor filial, la naturaleza idílica; por el contrario, aquí las dinámicas interpersonales y los espacios en que se desarrollan colocan el énfasis en el hastío y el rencor en los vínculos y en la precariedad de la existencia.

En “Todo eso” el título conecta con el libro previo del mismo nombre y recupera el tono de la narración de esos relatos, sobre todo de “Baile” y “El amor del siglo”. Si en estos se había tematizado una etapa de transición con un narrador en primera persona con ribetes autobiográficos, en este caso nos encontramos con una narración también extensa (la más extensa de los 17 textos que integran *Al tacto*), que desde el inicio se retrotrae a un tiempo previo, el de la infancia:

En aquel pueblo de la provincia de Buenos Aires conocí a mis primos (...). Suponía ser más inteligente que esos primos, pero también sabía que era menos hábil para manejar motores y además que era más pobre; mi padre era universitario y no estanciero; pertenecía sin duda a la clase dirigente, pero no tanto. Estaba en la alta burguesía, pero no del todo, un poco menos; ni aristócrata, ni comerciante, ni empleado; nada. Esto me hacía sentir extraño con mis primos (...) Sobre todo ganaría una inseguridad absoluta que para ese entonces solo se manifestaba en un sabor desagradable y luego en la certidumbre de que era un advenedizo, un impostor (193).

La sensación de no pertenencia que relata el protagonista signa el relato y muestra un sujeto en cuestionamiento permanente. Las relaciones interpersonales tampoco varían en otros espacios y estratos sociales. La violencia es más sutil y se presenta de forma insidiosa en “Smash” en el que una pareja de clase media alta ve interrumpida su monotonía de tarde en un club de tenis por el descubrimiento azaroso de la mujer, de la infidelidad de su marido con su mejor amiga, debido a un comentario de ésta. Aquí no hay lucha por la sobrevivencia sino monotonía como en “Las argentinas son divinas”. El texto inicia con la voz de Teresa, destacada en cursiva, quien se lamenta por la revelación: “si hubiese ido más seguido al tenis; pero me aburre. Claro que mientras yo trataba de no aburrirme, ellos, entre partido y partido, a lo mejor entre set y set.” (201) Luego se intercala con la voz del narrador que focaliza en el marido para más adelante dejar solo la voz

del narrador en tercera persona que registra los movimientos de Teresa por la ciudad una vez que ha dejado a la pareja. Al aturdimiento inicial le sigue la conmiseración en un recorrido que termina en el lugar común del intento de suicidio y luego en la separación de su esposo con la frase cliché: “porque lo amaba”.

En “Jadeo” el narrador protagonista que viene de la ciudad se conecta con la naturaleza experimentando solo la distancia la distancia con el lugar que no es el propio, en este caso una casa precaria en un medio rural que no le despierta lo bucólico sino las pasiones tristes, el deseo no correspondido con la pareja embarazada, la falta de dinero y de perspectivas: “una noche largo rato tuve apoyada la pistola sobre la sien, pero no me animé” (163).

En “Re dei vini” se visualizan las inmediaciones del puerto, emplazado en las cercanías del centro de la ciudad y rodeado de bares en los que coexiste el alcohol, el juego y la prostitución. El ambiente atrae a los adolescentes que buscan pasar el rato y sobre todo experimentar encuentros sexuales; en el bar Re dei vini el narrador alquilará la pieza y llevará a una joven que aborda en calle Rivadavia. La inexperiencia y el candor del muchacho en la frecuentación de esta zona la traslada a la chica a quien imagina sirvienta en alguna casa: el protagonista confunde deseo con lo que es un trabajo de parte de la muchacha. Luego del encuentro sexual, el malentendido se aclara y a la vergüenza del joven se le suma el reclamo insistente de la mujer que, en el cuarto, en la calle y el tren le reclama el pago del servicio. Indignado porque cree haber sido engañado y humillado públicamente, el muchacho deja de frecuentar la zona porque se reconoce como un outsider de esos lugares, de los que desconoce los códigos. Pasado un tiempo, regresa a la calle Rivadavia pero “al volver al café, a las chicas de la vida, sentí que algo había cambiado: las cosas ya no eran como antes, todo dejaba de ser fácil” (170). El paso de la juventud despreocupada a la adultez signa el final.

En “A la molina no voy más” el protagonista es un periodista argentino del que se narra en tercera persona con focalización interna en este personaje su periplo por las calles de Lima, en busca de noticias sobre las revueltas que se están sucediendo en la ciudad y en la región productiva

de la acción de grupos insurgentes que están comenzando a organizarse y las consecuentes represiones policiales; su objetivo es entrevistar a los líderes de estos grupos.²⁰³ En este contexto, el texto relata la muerte del poeta Javier Heraud²⁰⁴ por uno de los testigos entrevistados:

No entró a Lima directamente, sino que se deslizó por la frontera para reunirse con la gente de Hugo Blanco, pero se encontró con una patrulla cruzando el río Madre de Dios, frente a Puerto Maldonado. No le quedaba otro remedio que rendirse, así que levantó una camisa blanca, pero tiraron lo mismo, “con esas balas doon-doon, que explotan adentro del cuerpo” (253).

Según consigna el narrador, éste había visitado la capital de ese país cuatro años atrás, cuando “un grupo alarmante de campesinos –diez mil– habían virtualmente tomado la ciudad del Cuzco” (111). Se iniciaba por ese entonces el proceso de la lucha armada campesina, liderada por Hugo Blanco.²⁰⁵

La policía se comportaba últimamente con dureza, desde que Hugo Blanco, escondido en la montaña, comenzaba a organizar los campesinos de los valles de la Convención y Lares. Sesenta mil indios gritaban en los cien mil kilómetros cuadrados de la zona, ‘tierra o muerte’, por aquellos días. Era difícil meterse por allí porque la selva es tupida y la cordillera lata; por eso la policía estaba encrespada y recelosa (251).

En el momento en el que viaja el periodista, Hugo Blanco está encarcelado y enfermo. No obstante, su contacto en Lima afirma “su experiencia había servido (...) también serviría la de ellos aunque fracasaran” (253). Confianza ciega del interlocutor en el rumbo de la historia, de la revolución. La lucha se había desplazado desde el campo a la ciudad, a grupos urbanos, esto

²⁰³ Por los hechos históricos mencionados se trataría del año 1967.

²⁰⁴ Evocado en el N° 4 de *Zona de la poesía americana*.

²⁰⁵ Hugo Blanco, militante del Partido Obrero Revolucionario, hizo un llamado a las fuerzas de izquierda peruana para apoyar la insurrección campesina que se estaba gestando. Así nace el Frente de Izquierda Revolucionaria (FIR). Apareció en el escenario político mediático en 1962, a través de un levantamiento campesino durante el gobierno de Ricardo Pérez Godoy en la hacienda Santa Rosa, ubicada en Chaupimayo, propiedad de la familia Romainville. Los campesinos se autoorganizan en brigadas de autodefensa para reclamar a los hacendados por los abusos. Las fuerzas policiales y de inteligencia (PIP Policía de investigaciones del Perú) capturaron a Blanco luego de desbaratar al grupo subversivo, clandestino en la selva de Mesacancha y lo llevaron a pie hasta la ciudad de Quillabamba. Luego de ser apresado fue amenazado con la pena de muerte. Una campaña internacional por salvar su vida “Hugo Blanco ne doit pas mourir!” logró que se le condene a 25 años de prisión. Salió libre en el marco de la Amnistía a los guerrilleros que lucharon por la distribución de la tierra dada por el Presidente General Juan Velasco Alvarado en 1971. Estuvo exiliado en México, Argentina, Chile y Suecia. Consultado en https://es.wikipedia.org/wiki/Hugo_Blanco

formaba parte de los vaivenes: “están previstas las idas y venidas, los revés en este tipo de guerra” (252). La conversación se interrumpe a poco de empezar por la aparición de las fuerzas policiales que matan a uno de los rebeldes. Por su parte, el narrador es alcanzado por un disparo en la pierna. Al día siguiente huye del país con sus notas intactas sobre lo que sucede en Perú, las que dará a conocer en la revista de su país.

En conclusión, en estos relatos la violencia se hace presente en las relaciones con los otros cercanos donde no aparecen la solidaridad, el compañerismo, la amistad o el amor. Los lazos filiales y amorosos no han existido nunca, se han roto o se han gestado desde el resentimiento y el hartazgo. Los lugares son aquí protagonistas: el medio rural, la ciudad en sus bajos fondos o en sus más altos niveles muestra la descomposición, la ruina, la decadencia. Los únicos restos de amor están presentes en “Todo eso” y “Adiós”²⁰⁶ pero están vueltos hacia el pasado, hacia el amor de un niño y un joven por mujeres moribundas. Otro aspecto en el que ambos libros varían es que en los relatos de *Al tacto*, a diferencia de *Todo eso*, la escritura se trama desde diversos puntos de pista (no solo el autobiográfico), lo que permite acceder al conocimiento de contextos diversos, a lo que también contribuye una descripción minuciosa de lugares. Por último, en *Al tacto* lo que se halla ausente es la ironía que atraviesa *Todo eso*. Los sujetos no tienen conciencia de sí mismos, realizan y reiteran acciones sin comprenderlas en su totalidad, guiados por la intuición o el instinto de supervivencia y es la descripción del medio de vida, del contexto cotidiano la que posibilita dar sentido a esas existencias. En este punto, Urondo se aleja del costumbrismo, de la justificación de la pobreza o su beatificación y, no obstante, recae en el estereotipo²⁰⁷ y en la negación de esas voces pues son siempre habladas. Se busca nombrar ese país innominado, sus habitantes, sus geografías, sus diversas realidades, se vislumbran algunos elementos no tomados en suficiente consideración previamente como el peso del contexto pero se recae en la explicación: se explica el por qué, no se descubre a través de la narración, no se reconstruye a partir de las acciones de

²⁰⁶ En el cuento, un narrador en primera persona relata el encuentro con su tía a la que llama mamá” unos días antes que ésta muera. Su forma de relacionarse con ella está atravesada por la pena y la ternura, sin ninguna ironía.

²⁰⁷ Rasgo que comparten sus obras de teatro y *Los pasos previos*.

los personajes: no hay acciones, inquietudes, contradicciones, indecidibles, ni puntos de fuga en la narración. Todo está dicho y aclarado, sin sorpresas ni indeterminaciones que los lectores presentes y futuros tengan que dilucidar. Se controla la narración, el punto de vista, y nuevamente el objetivo prefijado que es la toma de conciencia funciona como guía.

2.2. Las obras de teatro entre el realismo y su subversión

La producción teatral²⁰⁸ de Francisco Urondo comprende el período 1966-1969. Dialoga con las configuraciones del realismo en la década del sesenta en el campo teatral argentino y con la recepción de la teoría del distanciamiento del escritor y dramaturgo alemán Bertolt Brecht. Tanto en la construcción como en el planteamiento de los personajes, el ambiente que se recrea y las acciones de sus tres primeras obras Urondo explora las posibilidades que el realismo reflexivo y el “distanciamiento” proponen al espectador en la (vista como) necesaria toma de conciencia de los conflictos y problemas que atraviesa contemporáneamente la clase media. Cada una postula una intervención en esta dirección que no es epigonal sino que traza renovaciones en el lenguaje teatral contemporáneo. Así, en los textos teatrales se va configurando una interrelación singular entre la literatura y otras prácticas culturales y políticas de la época desde una perspectiva que tiene como imperativo la concientización, la búsqueda de un espectador crítico.

Urondo escribió cinco obras de teatro;²⁰⁹ las tres primeras *Sainete con variaciones*, *Muchas felicidades* y *Veraneando* se vinculan al realismo reflexivo en su vertiente de la recuperación del sainete y el grotesco. En ellas se parte de situaciones verosímiles que son reconducidas mediante procedimientos tomados del teatro épico de Brecht, a un antirealismo en

²⁰⁸ Se analizará el texto dramático sin considerar el texto espectacular por no contar con registros filmicos de representaciones de la época.

²⁰⁹ La primera obra que estrena en Buenos Aires es *Sainete con variaciones*. El mismo año, 1966, Urondo escribe su segunda pieza teatral, *Veraneando*, con la que gana el concurso teatral de *Casa de las Américas*; esta obra no se representa. En 1969 se representan dos obras más: *La sagrada familia o Muchas felicidades* y *Homenaje a Dumas*, que como su nombre lo indica, rinde homenaje a la que vez que se distancia de la literatura de aventura de Alejandro Dumas. Finalmente en 1972, se estrena su última obra, *Archivo General de Indias*, una pieza muy crítica respecto a la conquista y colonización española de las Américas.

el que se busca exponer las limitaciones y los callejones sin salida de existencias sin propósito más que el bienestar individual. Estas obras se articulan en dos partes (aunque no estén divididas de ese modo); en la primera se toma como punto de partida al realismo reflexivo al retratar a la clase media en su desesperación y limitaciones mientras que la segunda²¹⁰ interrumpe el clima creado previamente para poner en escena una situación anómala y antiverosímil. Las escenas – una corte marcial y el posterior ajusticiamiento de El Muchacho en *Sainete*, el funeral de la tía Gloria con familiares devenidos en miembros del Ku Klux Klan en *Muchas Felicidades*, la transformación en guerrilleros por parte de empleados de una agencia de publicidad en *Veraneando*– tienen como objetivo postular una situación inverosímil que atenta contra la posible identificación del espectador con los derroteros de los personajes.

Por su parte, *Archivo general de indias* y *Homenaje a Dumas* se independizan del realismo reflexivo; desde una puesta en escena brechtiana²¹¹ explicitan desde el inicio su carácter de hecho teatral anticipando mediante la narración lo que el espectador presenciara. Los diversos elementos –escenario, ambientación, personajes, conflicto– que las conforman apuntan a la no identificación del espectador con la obra, a su posicionamiento como observador y no participante de la misma de modo que éste tome “partido sobre la base de intereses reconocidos” (Brecht 2004: 25). *Archivo* se configura en la matriz del neorevisionismo histórico en lo que respecta a la revisión del pasado reproducido en las instituciones educativas mientras *Homenaje* reescribe parodiando las novelas de Alejandro Dumas. Dichas obras pueden ser leídas como complementarias en el abordaje del coraje y el heroísmo; en tal sentido, si en el neorevisionismo histórico lo que se coloca en primer plano son figuras históricas que aparecen como líderes a imitar, *Archivo* los desdibuja al focalizar las historias tramadas en secreto. Por su parte, *Homenaje*

²¹⁰ A diferencia de otras obras contemporáneas, adscriptas al realismo reflexivo en las que se continúa el ciclo de degradación de personajes como Raúl de *Nuestro fin de semana* de Roberto Cossa o, en un sentido más grotesco, la torcaza en *El patio de la torcaza* de Carlos Maggi.

²¹¹ La introducción de Bertolt Brecht en nuestro país data de la década del 30. Graciela González de Díaz Araujo divide su recepción en la Argentina en tres momentos. Nos interesa el segundo de 1950 a 1981 en la que “la obra del autor alemán se introduce no sólo en el espectáculo local, sino también en las editoriales, el discurso universitario, la crítica teatral periodística y en la escritura de textos” (131) aunque, aclara la autora, a contrapelo del efecto buscado por el teatro épico los textos dramáticos y espectaculares responden a modelos de interpretación catárticos.

cuestiona a los héroes de papel de la infancia que alimentaron el culto al coraje para mostrarlos como víctimas o, por lo menos, como actores secundarios de su propia odisea, obligados a actuar según las circunstancias que otros han tramado en las sombras. De estas dos formas, las obras exhiben la futilidad del gesto del héroe cuando no se engarza en proyectos colectivos.

En la década del sesenta y primeros años del setenta el ambiente teatral se debate entre el nuevo realismo y el absurdo en un proceso que no escapa del campo de atracción de la política que se va convirtiendo progresivamente en el legitimador de las prácticas artísticas (Sarlo [1985]; Terán [1991, 2004, 2006]; Sigal [1991]; Gilman [2003], Giunta [2001]).²¹² Dubatti en “El teatro como crítica de la sociedad” señala que tomadas en su conjunto las obras y sus autores desplegaron una función crítica en tres aspectos principalmente: a) se situaron a distancia del realismo socialista al que se asoció con el maniqueísmo y el didactismo; los nuevos realistas postularon un acercamiento a “las condiciones de existencia del hombre común argentino en términos más veristas, menos abstractos e idealizadores” (263) mientras que los absurdistas abjuraron del realismo y del costumbrismo mediante procedimientos paródicos y *anti-teatrales*; b) cuestionaron los valores culturales de la clase media, principal consumidora de los productos del teatro nacional percibida como “ignorante, hipócrita, violenta por detrás de una falsa apariencia de moderación, conservadora y reaccionaria” (263), proclive al autoengaño y al servicio del status quo; c) reaccionaron ante el autoritarismo militar y conservador de sectores políticos nacionales. En relación con estos dos últimos “la necesidad del cambio o, en casos más

²¹² Dubatti divide este período en dos: el primero previo al Mayo francés y sus repercusiones argentinas y el otro posterior a este suceso. En el primer momento pueden identificarse tres líneas principales: “los nuevos realistas, seguidores de los norteamericanos Arthur Miller y Tennessee Williams” (1999: 261) cuyos autores destacados son Roberto Cossa, Ricardo Halac y Germán Rozenmacher entre otros; la segunda la de “los ‘vanguardistas’ o dramaturgos ‘experimentales’, que asumen como modelos a Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Arthur Adamov, Harold Pinter” (1999: 261) con Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky y Alberto Adellach; y, por último, “los que recuperan y estilizan con una nueva funcionalidad la tradición teatral vernácula, especialmente el sainete y la comedia asainetada” (1999: 262) en la que sobresale Oscar Viale. En el segundo momento que comprende un período aproximado entre 1968 y mediados de los setenta, las tres tendencias “se entrelazan fecundamente al servicio de una expresión de fundamento político” (1999: 262) como en *El campo* (1968) de Griselda Gambaro y *El avión negro* (1970) de autoría colectiva (Roberto Cossa, Ricardo Talesnik, Carlos Somigliana, Germán Rozenmacher).

radicalizados, de la ‘revolución’, era un valor subyacente y condicionante de la escritura de los textos dramáticos” (263).

En este contexto general, el realismo reflexivo –surgido ante el agotamiento del costumbrismo convencional– revitalizó el sainete a fines de la década del sesenta.²¹³ El sainete en sus inicios puede subdividirse en tres tipos (Pelletieri 1989): como pura fiesta, tragicómico y grotesco criollo. Los tres, a pesar de su diferencia, coinciden en el planteamiento de personajes estereotipados con rasgos caricaturescos y la puesta en escena de una situación cómica que puede derivar a lo tragicómico o al grotesco.

Las primeras dos obras de Urondo, *Sainete con variaciones* y *Muchas felicidades* pueden situarse como hemos señalado en diálogo con la tendencia del realismo reflexivo; podría agregarse que –en tanto contemporáneas a *El patio de la torcaza* de Carlos Maggi y muy anterior a *La nona* (1977) de Roberto Cossa– son pioneras en la recuperación del sainete y del grotesco. En este sentido, Urondo es fiel a la perspectiva que presenta en su ensayo *Veinte años de poesía argentina* de valorar e incorporar la tradición en las formas en las que fue renovadora en su contexto a efectos de revitalizarla. *Veraneando* (la tercera obra) se sitúa en un período de transición entre el realismo reflexivo en la crítica a la clase media y la exposición de un conflicto que no puede resolverse en el ámbito cerrado de la puesta en escena y el tránsito hacia procedimientos brechtianos al pretender transformar al espectador en crítico de la misma.

Homenaje a Dumas y *Archivo General de Indias* se imbrican en la tendencia de incorporar procedimientos del teatro épico al servicio de la función política. En esta línea pueden ser leídas también *El avión negro* (1970) de Roberto Cossa, Germán Rozenmacher, Carlos Somigliana y Ricardo Talesnik, *Historia tendenciosa de la clase media argentina* (1971) de Carlos Monti y *La gran histeria nacional* (1972) de Patricio Esteve. Estas obras no siguen un orden lógico-causal, sino que los acontecimientos “se presentan en cuadros autónomos,

²¹³A contrapelo de lo que había ocurrido en los inicios con el sainete que se situaba en contraposición al realismo de las piezas teatrales “serias” que representaba el teatro del pueblo de Leónidas Barletta. Este realismo era la base para la conformación de una cultura con “rasgos nacionales” pues permitía “pensar y reelaborar los datos que ofrecía una realidad social conflictiva” (Cazap y Massa 2002b: 140).

sostenidos por una acción central. Esta fragmentación (...) tiene como función evitar que el espectador centre su interés en la continuidad de la fábula para que pueda distanciarse y reflexionar sobre ella” (Mogliani 1995: 441).

2.2.1. Estereotipos y costumbrismo en *Sainete con variaciones y Veraneando*

*Sainete*²¹⁴ construye a los personajes de forma estereotipada para evidenciar que los mismos (Linda, Jack, El muchacho, El hombre) representan perspectivas ideológicas. La hipérbole caracteriza su nominación: los argentinos extranjerizantes se llaman Jack y Linda, el norteamericano Pip es argentinizado Mister Pepe por Linda, el supuesto habitante típico de los suburbios es Calavera, el que atenta contra el *status quo* se denomina El Muchacho y la acción se desarrolla en una típica boite de los años sesenta donde se escucha tango y vals criollo. El espacio del patio, característico del sainete en sus inicios, se desplaza a otro espacio cerrado que posibilita el encuentro entre diversos tipos de la clase media y clase media alta. Ya no se trata de retratar el drama personal o sentimental a partir del encuentro personal sino de mostrar las limitaciones y la falta de salida de esta clase snobista, consumidora y centrada en la apariencia así como también la ausencia de una dirección política o revolucionaria que permita encauzar el descontento más allá de la queja.²¹⁵

²¹⁴ Cuando se estrenó *Sainete con variaciones* en 1966 se había producido un nuevo golpe de estado y con él la asunción de una dictadura militar comandada por Juan Carlos Onganía. El período de Onganía impuso un clima de opresión sobre las manifestaciones culturales y represión a todos aquellos que no se amoldaran a los nuevos requerimientos de orden conservador. Entre los episodios más violentos y que dejaría huellas indelebles en la sociedad argentina se encuentra “La noche de los bastones largos” (29 de julio de 1966) en la que las universidades fueron intervenidas eliminando de este modo su autonomía mientras docentes, estudiantes y no docentes que resistían esta orden eran intimidados y golpeados por la Policía Federal enviada por Onganía quien decretó también los despidos a todos los docentes opositores. Este hecho trajo como resultado la emigración de cientos de docentes del país, lo que significó un retroceso significativo en los avances de las diversas ciencias y humanidades y, en términos generales, esa noche representó para una amplia franja crítica de la cultura argentina “la verificación cabal de que todos los caminos institucionales de la cultura se habían cerrado para siempre” (Terán 1991: 171). Asimismo el Instituto Di Tella, fuente de renovación de tendencias artísticas, fue fuertemente resistido por el gobierno de facto y definitivamente clausurado en abril de 1970.

²¹⁵ En consonancia con obras contemporáneas como *Nuestro fin de semana* (1964) de Roberto Cossa o *Tentempié I* (1968) de Ricardo Halac.

La vacuidad de las vidas de Jack y Linda (ávidos de representar el papel de pareja moderna y despreocupada para lo cual exageran tonos y gestos) es puesta en escena para evidenciar un estado de la sociedad argentina que se caracteriza por la hipocresía, el afán de consumo y la apariencia. Estas existencias manipuladas por los resortes de quienes tienen mayor poder no son derroteros singulares sino representantes de muchos otros. No obstante, al parodiar los estereotipos puesto que ningún personaje es lo que aparenta ser, se revierten los orígenes del sainete tradicional. El Muchacho es en lugar de un revolucionario el inconformista que está a la espera de un cambio mientras desprecia la hipocresía de la sociedad en la que vive. El Calavera no es “el mensajero del alma del arrabal”, si bien personifica en su barrio y en ambientes como éste una vida de juerguista, en realidad espera aburrido en un cine o en un bar a que amanezca para volver a su casa y de ese modo “mantener el prestigio”. Linda y Jack son representantes de una clase media que se pretende sofisticada y estable económicamente pero su servilismo respecto de Mister Pepe evidencia que esa seguridad es fingida.

La primera parte de la obra se construye en base al costumbrismo de tono humorístico con la disonancia de la breve intromisión de El Muchacho que rehúsa ser amable con el extranjero y se burla de las buenas costumbres. El relato se interrumpe por el afuera que ingresa con la aparición de El Hombre buscando refugio en el lugar pues ha sido herido por la policía al reprimir una manifestación popular con la que por azar se cruza. Jack y Linda intentan conjurar la amenaza yendo hacia su casa, pero ese afuera amenazador se los impide. Dice El Hombre: “no se puede, lo pisan con los caballos, lo mojan con agua fría, lo muerden los perros, le parten la cabeza como a mí...” (45). Para la pareja que la policía golpee a todos por igual es inimaginable, hay un orden social que debería ser respetado. La conmoción social es nombrada por Mister Pepe como “El Apocalipsis”. Si bien Calavera trata de terciar expresando “si aquí en este país nunca pasa nada” (49) el Hombre niega: esta vez sí que el peligro no se puede contener ni hay donde resguardarse. En ese momento interviene El Muchacho quien –ante el intento de Calavera, Jack, Linda y Pip de quitar relevancia al episodio– manifiesta: “en todas partes hay revueltas; hasta que la revuelta se convierte en otra cosa...” (49). Pronunciadas estas palabras, adviene la histeria. Aun la lejana

posibilidad de un comienzo de cambio social, es temida y rechazada por sujetos cuyo ser no está en sí mismos sino en el afuera, en la mirada de los otros que los perciben según las normas sociales vigentes y que por lo mismo si ésta variara también lo harían sus privilegios.

En este punto, la obra corta el verosímil. El Hombre trae ese afuera a la escena, cambia el eje de la trama introduciendo el conflicto social; si bien éste estaba latente ahora toma cuerpo en sus heridas. Ante el temor, optan por encerrarse en el local (desde el cual le llegan los estruendos de explosiones de la calle) y realizan un simulacro de juicio en el que El Muchacho que representa la juventud, la independencia de las convenciones que rigen la vida de esos otros y la potencialidad de aquello que puede acontecer es condenado a muerte. El Calavera deberá ejecutarlo, el pusilánime que busca agradar a los que ve por encima de sí mismo comete el delito sin convicción. Mientras uno es el cordero propiciatorio el otro es el verdugo por encargo: dos víctimas de diverso tenor de los hombres que detentan mayor poder en este marco social. Poder que se intersecta en la obra con la hipocresía del fervor religioso: rezan para conjurar el peligro y asimismo utilizan la religión como arma contra El Muchacho: “quiso robar la Sagrada Eucaristía, corromper al Espíritu Santo arruinarnos la Comunión de los Apóstoles y la Vida Perdurable...” (54). Ante la diferencia, el uso de la violencia física es necesario; si momentos antes convivieron en un clima de aparente cordialidad éste se esfuma cuando se insinúa que el descontento puede virar en acción. La obra se convierte en simulacro del afuera: es por medio de la eliminación de aquel que cuestiona que el orden se restablece, aunque solo momentáneamente. Las explosiones continúan en la calle, los personajes huyen mientras el Calavera queda solo sin saber qué hacer. El final, si bien trágico para El Muchacho, continúa abierto. En la perspectiva que la obra presenta todavía no se ha dicho la última palabra.

Por su parte, *Veraneando* se articula en dos partes. La primera dialoga con el realismo reflexivo en el retrato de la clase media que no encuentra salida aunque se desespere por hallarla. César sale de un matrimonio en crisis con Raquel a una relación de pareja con la que era su amante y sin embargo los problemas migran de una relación a otra; la incomprensión mutua característica de la primera, pasado el tiempo de la novedad, se traslada a la relación con Diana. Al mismo

tiempo, es despedido del trabajo de publicista que veía como una carga pero que necesitaba para sobrevivir, mientras el de periodista en una revista de izquierda desaparece cuando la misma es clausurada por la policía por considerarla subversiva.

En este contexto, cada personaje –César, Raquel, Diana, Tulio– está centrado en las propias necesidades, buscan la felicidad en el otro, esperan que las relaciones amortigüen el vacío y lo que obtienen es incompreensión en la pareja y en el trabajo. Presentada la imposibilidad de salidas en lo amoroso o en lo laboral la obra cierra su primera parte. En la segunda, el realismo reflexivo da paso a procedimientos característicos del distanciamiento brechtiano. Como se sabe, el teatro épico a efectos de lograr la movilización política del auditorio, construye “un conjunto de signos destinados a concientizar al espectador de que está en el teatro y no en otro lugar, para provocar su reacción y su acción: su praxis social” (Mogliani 1995: 441).

La estructura de la obra, diseñada en dos actos, trasunta la trayectoria delineada por dos de los personajes, César y Tulio, quienes experimentan un pasaje desde el inconformismo –manifiesto en el Acto I– a la conciencia revolucionaria –expresada con claridad en el Acto II–. Al mismo tiempo, la pieza proyecta un espacio escénico dividido en “dos grandes sectores por una zona central” (117),²¹⁶ aunque no de modo simétrico. La Escena X del Acto II inicia con Tulio atado en una silla, víctima de torturas y acusado de “agitador”. Se produce una identificación con César ya que es confundido con éste por Julio y el padre de César, que son los torturadores. Esta indistinción marca que los lugares de uno y otro son intercambiables ya que por primera vez el personaje “fuera de lugar” que se anima a cuestionar el *status quo* no está solo, tiene otro que es su igual y con el que comparte la suerte. Tulio no pronuncia palabra y mientras es conducido a otro sitio por Julio y el padre de César se encuentra con César que le proporciona una carabina. Ambos se sitúan de frente al escenario y apuntan al público. Si la primera parte se centra en la queja y el descontento, la segunda plantea que es mediante la toma de las armas que la existencia puede modificarse. En esta dirección, Tulio expresa:

²¹⁶ Todas las citas corresponden a la edición *Muchas felicidades y otras obras* (1986), volumen que reúne los cinco textos teatrales de Urondo, publicado por Arte y Literatura (La Habana, Cuba).

Las cosas no cambian solo para que la gente coma todos los días y tenga un techo que la cubra del sol y del frío. (...) siempre quisimos que esto cambiara para ser dueños del tiempo; para poder elegir un tipo de vida; una vida que responda a necesidades reales, sin deformaciones. Una vida de la que nadie pueda apropiarse (200).

No se trata aquí de reformismo sino de revolución. La transformación social en el período contemporáneo a la obra solo puede obtenerse, según el clima de época (Sartre 1961, Gilman 2003, Terán 1991), por medio de la violencia, violencia que se ejerce a efectos de crear un mundo que “no siga siendo lo que es, esta porquería, este cambalache” (201). La toma de las armas significa transformar la realidad personal y la social pues la alienación de los hombres solo puede modificarse mediante la revolución. La confianza prima, el final es abierto: “en realidad, el espectáculo recién comienza. Arriba el telón” (202).

Tanto en *Muchas felicidades* como en *Veraneando*, ante el estado general de situación, no hay salida posible dentro de las opciones disponibles. Las relaciones no pueden prosperar porque están inmersas en una lógica del intercambio en el que todo es para otra cosa a diferencia del mundo que imaginan: “supongamos que el hombre es el hombre y que su relación con el mundo es una relación humana. Entonces el amor solo puede intercambiarse por amor, la confianza por confianza” (201) dice César citando a Marx.²¹⁷

3.2. Subversión del realismo en *Muchas felicidades*, *Homenaje a Dumas* y *Archivo General de Indias*

En *Muchas felicidades*. *Cuadro costumbrista* hay un distanciamiento del sainete. La situación inicial es, como lo indica el subtítulo, un “Cuadro de costumbres”. Pero a medida que la representación avanza, deriva en lo tragicómico y el grotesco a través de la burla y la exageración en situaciones, caracteres y en su ambientación. Lo cómico vira a lo patético y luego

²¹⁷ En este fragmento el texto aclara a pie de página que el pasaje está extraído de los *Manuscritos económico-filosóficos* de Karl Marx. Esta operación es recurrente en la obra, en varias oportunidades se aluden o citan textualmente partes de obra, sobre todo del teatro de Shakespeare.

a lo trágico con la muerte de uno de sus personajes: la tía Gloria, aquella que aparecía como diferente en la familia y quien había oficiado de contraste de las apariencias y la exageración de su cuñada.

La representación se desarrolla en un comedor amplio –ambientado de modo realista– de una “familia tradicional” compuesta por Pablo, sus padres, su hermana Marta, el cuñado Martín, el primo Pepe y su mujer Mariela, la tía Gloria, la sirvienta Luisa y su novio Salmerón. La primera disonancia en el verosímil se produce en el vestuario: los personajes –según didascalias– deben vestir con ropas de distintas épocas como traje de monja, cortesana del siglo XVI, camarera de boite, traje de húsar, mazorquero, etc. La acción se desarrolla la noche víspera de año nuevo en la que la familia se reúne: Pablo, la tía, el primo Pepe y su esposa Mariela visitan la casa familiar en la que viven además de los padres Marta, Martín y su hija. Las situaciones giran alrededor de la madre tiránica e insegura de sí misma, situada en un pasado que recuerda con nostalgia (su infancia con padres y hermanas), obligada y obligando a los demás a vivir según los convencionalismos de la época. Completan la escena un padre pusilánime que acata el mandato de la esposa, una hija apática y, por último, el hijo preferido que visita el hogar por compromiso ya que a duras penas soporta los arranques y desplantes de su progenitora.

El encuentro familiar se desarrolla entre conversaciones sobre el presente, añoranzas del pasado y entredichos (madre-cuñada; madre-hija, madre-yerno). La primera escena exhibe la tensión que atraviesa la obra con la discusión entre Madre y Martín y luego entre ésta y Gloria. El enfrentamiento entre las dos mujeres se produce a lo largo de todo el texto pues mientras la madre se esfuerza por aparentar una imagen de familia tradicional y respetable la tía –mediante la ironía y la burla– deshace sistemáticamente sus pretensiones. Como consta por nota al pie del autor, esta obra se debería haber llamado *Así es la vida II* y si el film de 1939 *Así es la vida* dirigido por Francisco Mugica colocaba en el centro a la madre como figura benéfica que aun después de muerta reunía a la familia,²¹⁸ *Muchas felicidades* la parodia para mostrar que los

²¹⁸ En “Nuevo cine argentino” expresa Urondo sobre esta película que se trata de un “dramón que emociona”, típico de una de las tendencias del cine de los 30 y 40 (la otra es la comedia rosa), la mayoría

reunidos alrededor de ella son incapaces de sentir amor o compasión por esos otros que son sus más cercanos.

El costumbrismo inicial comienza a evidenciar rasgos cómicos y grotescos en la segunda escena. Luego del brindis y en el momento de la cena la apariencia de normalidad y de buenas costumbres es interrumpida por la gula y la animalización que se pone de manifiesto en el rito de la comida. Antropofagia desenmascarada, avidez, ruidos de placer; luego hartazgo, embriaguez y modorra, señalan las acotaciones. En las escenas subsiguientes se devela la máscara que cada personaje utiliza en su encuentro con los demás. Así, en la escena IV se desesperan ante fotos familiares buscando, por un lado, aquella que denigre a alguien de la familia y, por otro, la que los devuelva a un momento de felicidad perdido y al encontrarla, permanecen “enamorados de sus propias imágenes, mezclas de Narciso y Onán” (94). La única que es capaz de verse a sí misma en el transcurso de la obra es la tía Gloria (e intenta mediante el escarnio constante que Madre lo haga) pero al hacerlo, se descompone y muere. La máscara de la tía Gloria, que se quiso independiente y libre de convencionalismos, se deshace y tiene que aceptar cuál es su verdadero rostro: está allí no solo porque no tiene a nadie más que una familia que desprecia sino también porque no quiere estar sola: “yo nunca pensé que iba a terminar de este modo. (...) Pensé que era distinta a todos ellos pero me han cortado con la misma tijera. Esto va a terminar mal, va a pasar lo que siempre pasa con los que pelean solos como yo. Nos derrotan” (101). En este aspecto, Gloria se asemeja a los personajes del grotesco que aparecían en las obras de Discépolo, como Stefano, como Mateo, no se conoce a sí misma y, entre lo que cree de sí y lo que los otros ven, hay una diferencia que deberá asumir. Por ello, luego de hacerlo solo le resta la muerte, en una escena grotesca en la que primero, moribunda, le roban sus joyas Salmerón y Luisa, y luego –ya muerta– es retratada fotográficamente junto a sus parientes que se visten con túnicas y capuchas

son, como éstas, filmes “pasatistas, de ‘teléfono blanco’ (como se las designó durante el fascismo italiano)” (2013: 61).

símil Ku-Klux-Klan. Todos menos Mariela, la esposa de Pepe, que representa la juventud y huye de la escena antes de ponerse el hábito y retratarse con la muerta.

Como en el grotesco criollo, en *Muchas felicidades* el núcleo familiar está desintegrado, no hay empatía hacia los otros sino escarnio. La única que se mantiene al margen es Mariela, el miembro foráneo de esta familia. Los vínculos familiares están deshechos, solo queda el convencionalismo de las situaciones de compromiso. El cariño filial se ahoga en el individualismo y el egoísmo que rige en los modos de intercambio.

En *Homenaje a Dumas. Comedia en tres actos* se parodia principalmente el estilo del escritor Alejandro Dumas y se toma como centro el texto *Los tres mosqueteros* reescrito aquí. De modo tangencial, aparecen situaciones y personajes de otros autores populares y juveniles como Emilio Salgari o Lee Falk y Phil Davis, estos últimos creadores de *Mandrake, el mago*. La obra presenta 36 personajes (sin contar pueblo, guardias, sirvientes, soldados), a cargo de 12 actores; el único personaje que está todo el tiempo en escena es Mandrake, suerte de narrador que comenta la intriga y cita pasajes de *Los tres mosqueteros*. La puesta en escena rehúye el verosímil: el decorado debe tender –según se consigna en didascalias– a la independencia con lo que se representa, “jugar como un personaje más”.

En la cuarta escena, el personaje de Constance de Bonacieux²¹⁹ se dirige al público y comenta lo que va a ocurrir como intriga en la obra de teatro. El recurso es anticipar la historia a efectos de distanciar al lector de la misma para que pueda evaluarla. El objetivo no es reescribir la historia (como veremos en *Archivo General de Indias*) sino dar cuenta de que esos relatos de infancia de una generación en la que se incluye el mismo Urondo estaban equivocados.²²⁰ El culto

²¹⁹ Personaje de *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas.

²²⁰ Referencias a su predilección por este autor aparecen en una entrevista en el diario *La razón* de Buenos Aires, 28 de octubre de 1962 así como en el cuento “Todo eso” de su libro *Al tacto* y en *Los pasos previos*, obra posterior a *Homenaje a Dumas*.

al coraje por el coraje mismo es intrascendente.²²¹ En esta dirección, los enredos y los conflictos muestran la futilidad de estas vidas sin un propósito mayor que la gloria individual. Como enuncia D' Artagnan:

Cuando niños creíamos en las aventuras sin dolor, en el regocijo de las acciones buenas: la nobleza del poderoso, los sentimientos puros y eternos, las justicias impecables, las valentías desinteresadas. (...) pero eso no anduvo, no era suficiente: no conocíamos el destino de nuestra acción, su grandeza. Era una pelea sin amor (335).

Archivo General de Indias. Acto sacramental es la cuarta obra de teatro que escribió Urondo.²²² Desde el título, remite al Archivo General de Indias, creado en 1785 por orden del rey Carlos III. Pero mientras éste fue un espacio físico que centralizó en un único lugar la documentación referente a las colonias españolas, lo cual posibilitó escribir una historia de la conquista y colonización española, *Archivo General* remite a la historia soslayada u oculta del proceso de dependencia política y económica de América Latina. dependencia primero de España, luego de Inglaterra y, por último, de los EEUU. De esta historia lo que se escenifica son los entretelones presentados de modo no cronológico en los que se teje la maraña que da como desenlace las traiciones, los renunciamientos, la codicia. A saltos temporales y sin presentar hechos históricos contemporáneos, al modo del teatro brechtiano, *Archivo* distancia los temas y sucesos para que el espectador sea confrontado con los mismos, pueda evaluarlos y reflexionar sobre su carácter histórico y no inmutable.

Formalmente, las acotaciones presentes en el texto respecto de su puesta en escena indican que, pese a la multiplicidad de personajes de la obra, sólo tres actores aparecerán en las tablas y de esos tres uno realiza un único papel, el de una maestra imbuida “del apellido, el nombre y lenguaje del historiador Alfredo B. Grosso” (206),²²³ en tanto los otros dos, remedando alumnos

²²¹ Al respecto, Urondo en *Primera Plana* (10 de junio de 1969) explicitaba como finalidad de la obra rescatar “las lecturas de infancia y adolescencia e intentar, mediante otra vuelta de tuerca, desmitificar los corajes sin dirección, la valentía por la valentía misma y las pasiones absurdas” (en Montanaro 2003: 61).

²²² Se representó en Buenos Aires en 1972 en el Teatro del centro, con los actores Zulema Katz, Arturo Maly y Graciela Martinelli.

²²³ Alfredo B. Grosso fue un profesor de matemática que, por diversas circunstancias, se convirtió en un reconocido escritor de manuales de historia, utilizados durante décadas en la escuela argentina.

de escuela, tienen a su cargo los restantes. El vestuario no tiende a la identificación ya que consiste en unos pocos accesorios: un sombrero, una túnica, etc., que antes que vestir sugieren la pertenencia a una época, a un lugar, a un espacio social. Asimismo, las indicaciones referidas al decorado-marco señalan que ocupa un lugar secundario en la obra pues la presencia de elementos para caracterizar personajes y ambientes se reduce a lo esencial. De este modo, se apuesta a que el espectáculo pueda desarrollarse en cualquier lugar, no necesariamente un teatro. En la introducción la Mujer explica la obra: se va a asistir a una representación en el que actores y público “hemos dejado de ser quienes fuimos” (207). El Hombre, segundo en tomar la palabra, aclara la fecha y lugar –12 de octubre, salón de actos del colegio–, la tercera en escena es la señorita de música, Alfredo B. Grosso, quien cada vez que hable sonará un gong precediendo su parlamento y después de proferido. En un recurso de teatro en el teatro, se asiste a una representación que a la vez representa sucesos del pasado.

La obra lleva el subtítulo “Acto sacramental”. En esta forma teatral se usan símbolos en un marco religioso y se desarrolla una acción en la que –mediante personajes abstractos como la fe, la gracia, el pecado– se tratan problemas morales y teológicos (Pavis 1988). *Archivo* retoma este procedimiento y mediante carteles (característicos del teatro brechtiano), expone los “pecados” –La avaricia, La tentación, La traición, entre otros– en la construcción de Latinoamérica por medio de la alusión a momentos históricos no organizados cronológicamente sino siguiendo la lógica de estos carteles-conceptos. Asimismo, mediante diálogos y monólogos se problematiza el discurso histórico vía pedagógica, que oculta o falsea dichos momentos. De allí que la representación en un salón de actos y el personaje de la maestra que representa a uno de los máximos exponentes de esta divulgación de una “falsa historia verídica” cobre significado. La obra viene a desenmascarar esta operación política que se remonta a los inicios de la colonización española, la cual ha tenido efectos culturales: “ni siquiera este espectáculo es producto de nuestra imaginación, sino de nuestra memoria. Y nuestra memoria no es nuestra memoria (...) sino la memoria de nuestros dueños. Hemos fundado un continente bajo el signo universal de la mentira” (235). El primer acontecimiento que se incluye no es el “descubrimiento”

de América sino una conversación entre la reina Isabel y Cristóbal Colón que no ha podido suceder en términos históricos pero que desenmascara la mentira que está en el momento fundacional, en un continente que se presenta como “descubierto” aunque ya era conocido por vikingos y fenicios y estaba habitado. Asimismo se desacralizan las figuras de Colón y la reina Isabel mediante la informalidad con que son retratados y la relación extramatrimonial que se insinúa entre ellos parodia la imagen que desde la historia oficial se ha construido de éstas. Desde el inicio entonces coloca en cuestión la veracidad de la versión oficial reproducida por la institución escolar.

Esta insistencia en señalar la diferencia entre lo que nos contaron y lo que efectivamente sucedió es una búsqueda de larga data en nuestro país, desde el revisionismo de los años 30 hasta el neorevisionismo revolucionario con figuras como Eduardo Astesano y Rodolfo Puiggrós (este último muy presente en la franja de intelectuales de izquierda de signo político peronista). El pasado no es modelo del presente—esta idea también está presente en las obras teatrales de David Viñas—²²⁴ sino “una promesa siempre frustrada que solo ha de cumplirse finalmente en ese futuro a través de una ruptura revolucionaria” (Halperin Donghi 1985: 16). En esta dirección, como señala Sigal, la razón de ser de la izquierda en los años sesenta es revisar las fuentes de esta cultura “desde sus más celebrados escritores hasta los manuales escolares, desde la composición de las academias hasta la gran prensa: el establishment” (Sigal 1991: 219). Para estos intelectuales, la dependencia cultural es un terreno tan estratégico como la tradicional dependencia económica.

²²⁴ Asimismo, la dramaturgia de David Viñas se ubica en esta línea dialogando además con el neorevisionismo de corte revolucionario. Viñas tematiza en obras como *Lisandro*, *Tupac Amaru* o *Dorrego* los momentos fundamentales de la historia argentina “mediante la representación verosímil de situaciones ligadas a los que en ese momento forman parte del panteón popular de los héroes del revisionismo revolucionario” (Rubio 1982: 133) a efectos de mostrar mediante sus derrotas los límites históricos de las luchas que entablaron. De este modo Viñas sigue el cometido que se había trazado en *De los montoneros a los anarquistas*: “señalar los límites objetivos de una situación histórica y, a la vez, rescatar el pasado utilizable” (Rubio 1982: 134). Así, se interroga al presente desde el pasado y, en esta dirección, “en el teatro se representan sucesos cuyas contradicciones no hay que repetir, pero cuya ejemplaridad no debe perderse” (Rubio 1982: 134). No obstante, mientras Viñas organiza la puesta en escena alrededor del héroe a efectos de develar la “infraestructura sociohistórica que se transparenta en los conflictos individuales” (Sagaseta 1987) y su vinculación a hechos y actitudes contemporáneas, Urondo desdibuja los caracteres individuales en *Archivo* o los parodia en *Homenaje* con el objetivo de exhibir problemas, vicios, defectos de la sociedad en general.

En esta dirección, el objetivo de *Archivo* es desenmascarar, evidenciar los mecanismos por los cuales esa historia se propaga, se hace parte de la historia nacional: la escuela con su aparato de enseñanza y difusión de relatos que se presentan como verdades en tanto provienen de lugares legitimados de la cultura.

En las escenas subsiguientes se expone la trama sangrienta y autoritaria que constituye la historia latinoamericana, llena de ignominias, hombres que no están a la altura de las circunstancias, otros que son traicionados y a pesar de ser valientes terminan fusilados, asesinados, desterrados y/o en la indigencia. Para que esta historia ocurra se ha contado con la connivencia o, al menos, la indiferencia del resto de la sociedad. Así, en las escenas XXVII y XXVIII se muestra, a partir de la figura de Victoria Ocampo, la reticencia de las clases ilustradas a mirar lo que ocurre más allá del círculo en el que se mueven. De este modo, evitan conocer el modo en que se obtiene la llamada “paz social”, lo que les posibilita continuar pensándose a sí mismos como progresistas. A diferencia del neorevisionismo, no hay héroes ni líderes sino despojos. Esos que lucharon por un continente libre, como enuncia el Epílogo, no se han preocupado por lo que ha ocurrido después: “hemos liberado estas tierras para que otros, mientras seguíamos cruzando fronteras y levantando independencias, comprometieran la vida de todo este continente desdichado” (252). Ante esta situación, se plantea una esperanza a futuro: “otros hombres conquistarán las otras libertades. Deberían signar el porvenir de otra manera” (252); para ello no es la negociación lo que hace falta sino la toma del poder mediante las armas. La circularidad de la historia se interrumpe con la revolución. Con ligeras variaciones se reitera el último parlamento de *Veraneando* al que se agrega una escena final en la que el telón no se baja aunque todo se oscurece. Hombre y mujer prenden velas, atraviesan el teatro mientras se proyectan –en la pared en la que se encuentra la salida– los rostros de los mártires de la liberación americana. Los espectadores –para salir de la sala que ha quedado a oscuras– deberán seguirlos munidos también de velas (dadas al inicio de la obra). Este procedimiento tiene como objetivo

hacer participe al espectador de la marcha hacia la liberación.²²⁵ Dichos recursos al desmitificar próceres, figuras históricas, sucesos nodales en la historia contribuyen a contrarrestar la voz escolar. La obra, entonces, a partir de los artificios que impiden que el espectador “olvide” que está ante una representación, propone –al igual que en el poemario *Adolecer* de este mismo autor– que los hombres no sean cómplices del destino de otros y del propio, sino que participen en el proceso de cambio social, que advendrá solo con la revolución. En esta dirección, el escritor y dramaturgo Pedro Orgambide sostiene sobre el teatro de Urondo: “tanto Paco como yo buscábamos exasperar el realismo, sacarlo del contexto naturalista y tratar de encajar una especie de teatro paródico y grotesco que fueran críticos de la sociedad” (en Montanaro 2003: 62).

Para finalizar, la dramaturgia de Urondo, si bien breve en años, fue intensa no solo en obras (cinco en tres años 1966-1969), sino en la búsqueda por encontrar formas de nombrar que, como enuncia en su crítica de *Soledad para cuatro* de Ricardo Halac, presentara personajes y situaciones que “nos pertenecen” en un lenguaje propio. Su escritura teatral revisa formas artísticas precedentes e indaga en las contemporáneas a efectos de crear un lenguaje que permita fundamentalmente a ese espectador de clase media advertir que no hay salida “a menos que decida abandonar el lugar en que caprichosamente ha sido colocada, enfrentar todo aquello que intente someterla” (2013: 522).²²⁶ En un *in crescendo* estos textos siguen la máxima brechtiana de “plantear representaciones de la convivencia social de los hombres que permitan al espectador una actitud crítica, incluso de desacuerdo, tanto hacia los procesos representados como hacia la misma representación” (Brecht 2004: 24) con el objetivo no solo de interpretarlo sino de transformarlo.

²²⁵ La directora de la obra en 1972, Laura Yusem, afirma: “Archivo General de Indias era una obra muy política. Sobre el final se proyectaba una serie de diapositivas preparadas por Jorge Cedrón con episodios vinculados a la época, y personajes a los que nosotros considerábamos mártires de la revolución. Es decir, cerrábamos la obra con un condimento puramente histórico” (en Montanaro 2003: 62).

²²⁶ En la reseña “Soledad para cuatro” publicada en *Damas y damitas* en 1961. Las afirmaciones de Urondo sobre esta obra pueden hacerse extensivas a su narrativa y teatro.

2. Incursión en el cine en la búsqueda de “nuestra expresión”

Francisco Urondo se interesó en la década de 1960 por otras expresiones como el cine, la televisión y el periodismo e intensificó, como se ha visto, su relación con la práctica teatral. Es relevante detenerse, además del teatro, en el cine, particularmente en una de las películas para las que coescribe el guion (junto a Rodolfo Kuhn y Carlos del Peral), *Pajarito Gómez* (1965), pues en ésta se observa con claridad el cambio en la idea de comunicación. Atraído por las posibilidades de lo popular a partir de sus experiencias en el retablillo de Maese Pedro junto con Fernando Birri y Miguel Brascó y luego acompañado de su primera mujer “Chela” Murúa, con el “Retablo de Bartolo” en Mendoza y Tucumán, diferencia desde el inicio popular de masivo y al mismo tiempo ve las posibilidades de imbricación de uno y otro.

Pajarito Gómez (Una vida feliz) se articula en torno a la tensión entre lo popular y las prácticas de la industria cultural. El protagonista de la película es Pajarito, un cantante surgido del interior que se presenta como popular pero cuya figura ha sido digitada íntegramente por los medios masivos. Su vida, su pasado, su música, sus relaciones afectivas son definidas desde lo que determina el imaginario social prefijado de los “ídolos populares” construidos por la industria cultural. En este punto, la carrera de Pajarito, parodia la de los músicos del Club del clan, particularmente la de Palito Ortega, fenómeno musical del momento, y sostiene una mirada irónica y trágica sobre el protagonista. De esta situación da cuenta la primera escena de la película. Así, su infancia es reescrita según modelos sociológicos que recién comenzaban a perfilarse en la industria con encuestas de mercado y estadísticas, entre otros recursos. Una voz en off que es la entrevistadora le pregunta a Pajarito en relación a su infancia, éste responde lacónicamente sobre su madre diciendo que era “buena” mientras se la observa en pantalla pegándole a un niño pequeño. El recurso aparece en toda la entrevista: lo dicho por el protagonista se contrapone con las escenas en las que se muestra su cruda niñez en el interior del país en un hogar precario. No obstante, también esos recuerdos pueden ser cambiados según lo que la industria requiera: así, al ser interrogado sobre su padre, su representante que lo acompaña, decide que la ocupación de su progenitor, “trabajador golondrina” con quien casi no ha tenido vínculo, es mejor reinventarla,

por lo que la respuesta de Pajarito es borrada del cassette en el que se graba la entrevista y cambiada por la del representante que decide que el cantante perdió a su padre de muy chico. Entonces, en imagen primero se ve a un hombre vestido con ropas humildes de espaldas, se hace un rebobinado en el que se va borrando la primera imagen por otra en la que se ve a Pajarito frente a su tumba con flores. Y así sucesivamente, el representante reescribe toda su vida (su llegada a Buenos Aires, su trabajo, cómo comenzó a cantar), dice las frases que luego aparecerán como remate en el reportaje y le indica a la entrevistadora qué agregar a la misma (como el concurso que lo hizo conocido y lo llevó a la fama).

La próxima escena muestra al empresario musical, al representante y a un nuevo referente de la industria, una especie de sociólogo devenido publicista, que realiza encuestas de mercado, elige franjas etarias y sociales para definir qué es lo que el público “busca”: un joven del interior, buen hijo, con un romance a tono de la época, que ayuda a su familia y a la comunidad, serio, con valores familiares, que no se mete en política, dice frases hechas y con canciones superficiales que producen evasión (término reiterado en estas conversaciones) y, al mismo tiempo, superficialmente “rompen esquemas”. Este molde es el que tendrá entonces la carrera de Pajarito y así se lo ve en la pantalla cantando su hit “En el año 2000”: “estaremos juntitos en el año 2000, contentos viviremos en el año 2000, nunca nos peharemos en el año 2000, felices viviremos en el año 2000...”. Una canción pegadiza, con una letra bailable.

A las entrevistas en revistas de la época, shows musicales se agrega la estrategia comercial de realizar un show televisivo de Pajarito como protagonista en dos concursos: “Pasar un día con Pajarito” y “La novia ideal de Pajarito”. Es en el primero donde observamos cómo es realmente ese ídolo: el concurso lo gana una chica humilde del interior, trabajadora en una fábrica a la que –desde que la recogen en la estación de trenes– someten a la lógica del espectáculo: sacar fotos en diversos ambientes emblemáticos, simular situaciones de acercamiento y afecto con Pajarito que no suceden porque éste en ningún momento del día le habla o se interesa por su persona. Para él es un trabajo obligado que hace a desgano. El representante y la editora de la revista son los que mantienen un mínimo contacto con la chica que apenas habla, las imágenes la

muestran aturrida ante la bulliciosa y superpoblada ciudad de Buenos Aires y el encuentro con personas desconocidas de un medio ajeno. A la noche, mientras simulan un baile a ser transmitido en el show, se anima a decirle a Pajarito que está cansada y que quisiera estar en su casa, él decide entonces escapar disimuladamente con ella del lugar, la lleva a su casa, abusa de su ingenuidad y su timidez para acostarse con ella. Una toma resume la situación: la chica llora en silencio sentada en la cama, mientras Pajarito desde el vano de la puerta la mira, se dirige al comedor, a la consola y coloca su hit “Estaremos juntitos” y se queda allí hecho un ovillo recostado en el piso, como si fuera un niño pequeño.

En una de las últimas escenas de la película, se pone de manifiesto la postura sobre este masivo movimiento musical de la época. En un programa televisivo se convoca a referentes de diversos espacios –sociólogo, ama de casa, humorista y músico– para intercambiar miradas sobre el fenómeno, al que se compara con el fenómeno Carlos Gardel; en principio se diferencia entre arte popular y arte masivo desde una perspectiva estereotipada. Por un lado el cariz crítico y objetivo que plantea el sociólogo y el poeta en consonancia con las opiniones del músico, y por otro el humorista y la ama de casa. El músico invitado plantea una diferenciación entre los cantores de tango y sus letristas –Homer Manzi, Discépolo– expresando que “aquella era poesía con mayúscula” en tanto esta música (la de Pajarito y sus colegas) lleva a los jóvenes a un terreno donde “no hay lugar para la imaginación, es un poco la idiotización”. Por su parte, el sociólogo afirma que los mayores consumidores de discos son los jóvenes, sin embargo este consumo está diseñado y fabricado por la industria discográfica. El humorista plantea su divergencia al afirmar que “no se puede inventar una cultura contra todo un público, no se puede imponer un ídolo falso que tenga repercusión popular”. El sociólogo contraargumenta pues en su opinión se aprovechan “las tendencias y necesidades de esa gente, el ídolo es un líder y un líder siempre responde a esas necesidades, no es totalmente fabricado, lo que él explota ya existe”. El poeta no considera que esta música sea popular ya que sostiene que la música y el arte popular son hechos espontáneamente por la gente. Este es un arte pseudo popular al que denomina “arte de masas”. El sociólogo coincide y agrega que “cuando la masa está más metida en sus peores gustos e

instintos puede ser utilizada con más facilidad, si se la prepara para un arte popular donde trabaja la imaginación se promueve la imaginación y, eso como usted sabe, se busca reprimirlo porque es peligroso”. Puesta en abismo ya que en el debate se discurre sobre lo que desde varios ángulos se escenifica: el arte y la industria cultural. En la discusión, las posiciones coinciden en que el arte popular es espontáneo, serio, promueve la imaginación y moviliza a los pueblos; mientras que el arte de masas es presentado como un producto comercial, fabricado en función de estudios de mercado, diseñado para idiotizar y reprimir, y de baja calidad artística. No obstante, estas posiciones maniqueas son cuestionadas o por lo menos colocadas en suspenso en la propia película por el presentador quien cierra el debate con el siguiente resumen: “Ustedes creen entonces en la posibilidad de un género nuevo que aún no existe y que integraría una música popular argentina, incluso con elementos del tango y del folclore” mientras el sociólogo aclara que solo si se producen otras transformaciones podría darse esa integración. El presentador deja entonces abierto el debate con la siguiente pregunta: “Si se produjeran las transformaciones: ¿volvería a ser el arte de masas un arte popular?”. En el sentido de esta interrogación, gira el sentido de la película.

CAPITULO 3: La escritura entre la ficción y el testimonio (1970-1974)

*desde que hay ese abrir y cerrar de ojos...
en el instante mismo en que se configure un género o una literatura,
la degeneración habrá comenzado, el fin comienza*
(Jacques Derrida, “La ley del género”)

En este capítulo se considera el período de escritura 1970-1974 en el que Francisco Urondo, a diferencia del período anterior, limita su escritura al periodismo (sobre todo en notas culturales en *La opinión*), la ficción con *Los pasos previos*, el testimonio con *La patria fusilada* y la reunión de toda su poesía editada en *Todos los poemas* al que se agrega el poemario *Poemas Póstumos*. La participación política se intensifica; primero se incorpora a las Fuerzas Armadas Revolucionarias y luego a Montoneros cuando la primera agrupación se fusiona con la segunda en 1974. En vinculación con su participación en las organizaciones armadas, se desempeña como Director del Departamento de Filosofía, Letras y Ciencias del Hombre de la Universidad de Buenos Aires, es responsable político del diario *Noticias* (1973-1974) y de la revista *Información* que publicó un solo número en marzo de 1976.

La hipótesis que sostenemos es que en esta etapa la búsqueda de comunicación se relaciona con el realismo (que se continúa del período anterior) y con el testimonio. La escritura de Urondo en estos años se asienta sobre la certeza de estar viviendo tiempos de cambio, de transformación: la revolución está por advenir y los interrogantes giran alrededor de cómo lograr colectivamente que suceda. En esta dirección, la obra poética dialoga con la transformación en los modos de percibir la poesía que en los años 60 había sido relegada de la escena por su carácter subjetivo e individualista para convertirse, como enuncia Claudia Gilman, en “letra de emergencia” –junto con el testimonio y la canción de protesta– capaz de extender las condiciones de producción y de recepción. Realismo y testimonio son las formas con las que dialogan *Los pasos previos* y *La patria fusilada*; formas que implican opciones que reenvían y alteran especularmente los “mandatos” de la izquierda. En esta dirección, la franja de intelectuales impulsó un mayor compromiso en la militancia y en la escritura, Urondo como otros responde a

esta dominante pero su obra (como la de Juan Gelman, como la de Rodolfo Walsh) diverge de la línea ortodoxa. Sus textos atienden al mandato y sutilmente lo cuestionan mediante la configuración formal que proponen. Asimismo, en su rol de intelectual dentro de una organización armada contribuye a la discusión sobre el lugar del intelectual, en una época que se caracterizó por su fuerte cuestionamiento a dicha figura.

Como la crítica ha señalado (Altamirano 2001, Sarlo 1985, 1987, 1988, 2001; Terán 2001a.; Sigal 1991; Gilman 2003; De Diego 2007; Cohen Imach 1994; Giunta 2001; entre otros) el fin de los años sesenta e inicios de los setenta es el período de más intensa politización del campo intelectual en América Latina y Argentina en el siglo XX. La década del sesenta despunta con los impactos de la Revolución Cubana producida un año antes, abriéndose así un camino de cambios en los modos de comprender la cultura, las artes y, especialmente, el lugar del artista y del intelectual en la sociedad. Claudia Gilman expone en su texto *Entre la pluma y el fusil* el recorrido que siguió la literatura y el escritor desde una posición de “compromiso” (en una matriz sartreana) en la esfera pública desde inicios del 60 hasta mediados de la década, pasando por el período 1966-1968 en el que el intelectual aparece como conciencia crítica de la sociedad o como intelectual revolucionario y, por último, el período de antintelectualismo en el cual una franja de los intelectuales consideró que la transformación y el advenimiento de la revolución se produciría prioritariamente a través de la vanguardia armada revolucionaria o, en otras palabras, a través de la “acción”. En este contexto, desde una perspectiva nacional el peronismo continuaba siendo objeto de debates en los círculos intelectuales y en las organizaciones armadas que surgen en esos años.²²⁷ La escritura de Urondo muestra a través de diversos escritos el pasaje de las soluciones

²²⁷ Para las organizaciones armadas fue particularmente complejo delinear modos de relación con las masas que se denominaban peronistas y con su líder Juan Domingo Perón, los vínculos con el “peronismo” tuvieron sus idas y venidas de lo que da cuenta también la entrevista “Los de Garín” que le realiza Urondo al –en ese momento– líder de las FAR, Carlos Olmedo. En esta línea Beatriz Sarlo sostiene que “los intelectuales ensayaron la inscripción de la cuestión peronista en marcos explicativos de origen marxista o en el más amplio y vago continente de los movimientos nacionales del tercer mundo” (2001a: 14).

reformistas (propias de la primera etapa y todavía presentes en la segunda) a las propuestas revolucionarias.²²⁸

1. La escritura en vínculo con la figura del intelectual

En la figuración del intelectual ocupó un lugar preponderante la política cultural cubana luego del establecimiento de la revolución (1959); las relaciones que Cuba mantuvo con los escritores latinoamericanos en la década del 60 fue intensa y productiva. No obstante, progresivamente perdió su lugar de faro en la fijación de lineamientos culturales. La detención en 1971 del poeta cubano Heberto Padilla avivó conflictos ya latentes, lo que derivaría en el alejamiento y ruptura de muchos intelectuales europeos y latinoamericanos aliados de la revolución. Como contrapartida, se produjo el endurecimiento de la línea cultural cubana. A esta nueva etapa abierta en Cuba, Ambrosio Antonio Fonet la denomina el Quinquenio gris (1971-1976), esto es, un período en el que la disidencia estética se homologa a disidencia política y en el cual el ascendente de la URSS con su prédica del realismo socialista fue mucho mayor, excluyendo o soslayando a escritores y prácticas vanguardistas del período precedente. Se trató de “una política cultural imponiéndose por decreto y otra complementaria, de exclusiones y marginaciones, convirtiendo el campo intelectual en un páramo” (Fonet 2007: 12), de la que no estuvo exenta *Casa de las Américas*, institución que hasta esta etapa no había asimilado su labor a la política de estado.

El *affaire* Padilla es conocido: el poeta es encarcelado y 38 días después –el 27 de abril de 1971– aparece en la Unión de Escritores para realizar un descargo, su famosa “Autocrítica” en el que se acusa de contrarrevolucionario. En el tiempo que estuvo encarcelado, intelectuales de todo el mundo escribieron una carta dirigida a Fidel Castro que fue publicada el 9 de abril de 1971 en el periódico *Le Monde* en francés. La misma estuvo firmada por Jean Paul Sartre, Mario Vargas

²²⁸ En esta línea Pilar Calveiro afirma que la lucha armada “pasó a ser la máxima expresión de la política primero, y la política misma más tarde” (2005: 10).

Llosa, Juan Goytisolo, Octavio Paz, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Simone de Beauvoir, Julio Cortázar, entre otros. Allí, aunque remarcaban su solidaridad con la causa cubana, manifestaban su inquietud ante el encarcelamiento del escritor por ejercer éste el derecho de crítica en sus actos y escritura y temían las consecuencias negativas que esta acción podría tener en las fuerzas antiimperialistas de todo el mundo pero fundamentalmente de América Latina.

Sin responder abiertamente, a fines de abril se producen dos hechos que sellarán la distancia con buena parte de los artistas extranjeros. El primero es la “Autocrítica” ya citada de Padilla, el segundo, el discurso de clausura pronunciado por Fidel Castro el 30 de abril de 1971 en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura realizado en La Habana. Allí, el mandatario cuestiona la posición de los intelectuales. Sin medias tintas, los acusa de pretender colonizar cultural y políticamente a la revolución cubana. Llama a los que están bajo la lupa de los organismos oficiales como Padilla “ovejas descarriadas”, destiladoras de veneno, insidia e intriga; aquellos que firmaron la carta son “seudo izquierdistas” que pretenden sacar rédito de su adhesión a la revolución mientras no la viven ni la experimentan y los peores son los “latinoamericanistas descarados” que en vez de coadyuvar para la realización del proceso revolucionario en sus países, en vez de estar en “la trinchera de combate” están muy lejos de allí, viviendo en “salones burgueses” y aprovechándose de la fama que obtuvieron cuando en un comienzo sus producciones expresaron “algo de los problemas latinoamericanos”. Diez años después, la posición anunciada sutilmente en el sintagma “Contra la revolución nada” de su discurso “Palabras a los intelectuales” (1961) se presenta sin ambigüedades. Acto seguido anuncia la que será la política cultural en Cuba respecto de los extranjeros de allí en adelante. No se los invitará a concursos o a reuniones ni tampoco les estará permitido erigirse en portavoces en defensa de la misma. Aún más, sus obras no serán premiadas si no son escritas por un “revolucionario de verdad, escritor de verdad, poeta de verdad, revolucionario de verdad” (1971). En esta dirección, Castro señala que las obras culturales valen: “en función de los valores que entrañen para el pueblo (...) en función de la utilidad para el pueblo, en función de lo que aporten al hombre, en función de lo que aporten a la reivindicación del hombre, a la liberación del hombre,

a la felicidad del hombre” (1971). El acento en esta valoración no está puesto en lo artístico sino en lo político, el arte tiene que cumplir esos objetivos si quiere ser considerado tal. Y si esa es la responsabilidad del arte, es mayor la del intelectual. En este sentido, Castro coloca bajo sospecha la misma noción de intelectual: quiénes son y quiénes determinan la pertenencia. Amplía el concepto de intelectual en un sentido similar al gramsciano para abarcar a todos aquellos que trabajan con la inteligencia, no solo a un grupo reducido.

El 20 de mayo de 1971, firmada en París y dirigida al Comandante Fidel Castro, se dio a conocer la segunda carta en la que los intelectuales firmantes declaraban su “vergüenza y su cólera” por el “lastimoso texto” leído por Heberto Padilla. Según ellos (aunque no presentaban evidencia al respecto), este texto fue obtenido mediante métodos ilegales y repudiaron toda la puesta en escena de la retractación en la Unión de escritores y artistas de Cuba de la que también participaron otros escritores como Belkis Cuza (pareja de Heberto Padilla), Díaz Martínez, César López y Pablo Armando Fernández. Los firmantes realizaron una comparación de este hecho con los conocidos juicios soviéticos en las cuales las declaraciones eran obtenidas bajo coacción y/o tortura. A pesar de la dureza de las críticas y del tono beligerante, sostenían que las críticas que realizaban hacia el accionar de la revolución era “a favor de la misma”, como otrora la habían defendido internacionalmente ante las acusaciones y juicios externos, ahora también se sentían en la obligación de defenderla ante sí misma, de los riesgos que la cercaban de convertirse en otra Unión Soviética y alejarse de eso que fue en su momento “un modelo dentro del socialismo”.

En nuestro país, el campo intelectual evitó referirse directamente al caso Padilla. No obstante, Rodolfo Walsh ante la propuesta de algunos escritores de escribir una carta emulando la firmada en Europa la “desmantela rápidamente”, según consta en *Ese hombre y otros papeles personales*. Asimismo, publica la nota “Ofuscaciones, equívocos y fantasías en el mal llamado caso Padilla” en el que sostiene sus prevenciones respecto de la rápida demonización y equiparación de Cuba a la URSS por parte de los intelectuales que pasaron de apoyar entusiastamente a la revolución, a su crítica despiadada y expresa: “Cuando el cielo es convertido

así en repentino infierno, yo pienso que el método es un arrebató, y el resultado una caricatura” (2008: 381).

En lo que respecta a la relación de Urondo con Cuba es productiva en esos años; viajó repetidamente a la isla, participó del Encuentro Rubén Darío en 1967 y en 1968 del Congreso Cultural en La Habana, se desempeñó como jurado en 1969 en el rubro Teatro en el Premio Casa de las Américas y en esa ocasión fue parte –junto a Juan Carlos Portantiero y Rodolfo Walsh– de la mesa de debate “La literatura argentina del siglo XX” organizada por Mario Benedetti.²²⁹ Asimismo, textos de su autoría fueron premiados, editó sus obras de teatro y un disco grabado con sus poemas por *Casa de las Américas*. En los medios no hizo ninguna declaración sobre el enfrentamiento entre intelectuales y la política cubana, y es en *Los Pasos Previos* que aparecen vívidamente representadas no solo las posiciones sino sobre todo la estructura de sentimiento (Williams 1977) de esa época. En el capítulo tercero y cuarto se narra la visita de este grupo de amigos y otros artistas latinoamericanos al Congreso Cultural de La Habana y particularmente en los apartados “Funerales”, “El discurso del método” y “El método” se analiza la situación latinoamericana y se explicitan los debates que se establecen fuera de los plenarios, en bares, en hoteles:

- ¿La línea de los intelectuales latinoamericanos, cuál será?
- No hay una línea; hay dos. Una, encuadrarlos dentro de la lucha revolucionaria.
- ¿De qué manera, como combatientes?
- Eso es cosa de cada uno.
- Entonces ¿cómo va a ser ese encuadre?
- Pensamos que se puede proponer la creación de un secretariado permanente del Congreso, que, a su vez, se integre a la OSPAAL. La OSPAAL tiene prevista una acción en el campo cultural, pero nunca fue atendida.
- ¿Y qué piensan los cubanos de esto?
- Eso es lo que no sé.
- ¿Cuál es la otra línea?
- Declaracionista. Manifestarse revolucionarios, pero defender ideas como libertad de expresión, el sagrado derecho de la negatividad. El deber de la crítica.
- No simplifiqués.
- Dejame de jorobar, todos estos tipos parecen intelectuales europeos que ven el peligro del estalinismo por todos lados (146).

²²⁹ Urondo discurrió sobre poesía en términos muy similares a los planteados en *Veinte años de poesía argentina*. El texto de la mesa de debate se reprodujo en *Rodolfo Walsh, vivo* compilado por Roberto Baschetti para Ediciones de la Flor.

Las dos posturas al interior de la izquierda sobre el grado de autonomía de la práctica literaria y en torno a la figura del intelectual²³⁰ se explicitan, así como también la crítica a los escritores europeos que, como ya enunciara Walsh, pasan rápidamente de una posición de defensa al lugar de juez quien determina qué pasos son correctos y cuáles no equiparando realidades y procesos distintos como el cubano y el de la Unión Soviética.

La posición crítica del intelectual es representada en *Los pasos previos* en la figura de Hadad, escritor ecuatoriano que vive en París porque “de volver, qué podía hacer él en su país; cómo vivir ‘la vidita’ de uno, dar algo, escribir algo como la gente en un medio lleno de mezquindades” (244). Y en la justificación de su posición, resuenan las palabras que el mismo Julio Cortázar pronunciara en varias ocasiones, de la autonomía en la escritura y el compromiso del escritor: “usted a mí lo único que me puede exigir como escritor es que escriba bien; como hombre podrá exigirme otras cosas, pero vamos a ver lo que hace usted en ese sentido, por más que viva en Quito, aunque no salga nunca de su país” (244). La segunda posición, el viraje del compromiso a la intervención en la lucha armada, es sostenida por dos de los personajes principales: Manuel y Mateo. Para ellos, la descolonización de la realidad social debe fundamentarse antes en la práctica que en la teoría. La revolución social involucra la subjetividad del individuo, su propia experiencia. Sin este cambio en la vida práctica, en la propia mirada, ninguna revolución parece posible. Las rispideces entre una y otra posición se escenifican en la siguiente charla:

Pasando a otra cosa: ¿no has pensado que nuestros límites, además de las taras de origen, de clases, son taras generales de una época, marcadas por la clase dominante si querés, pero taras de las que no se escapan los obreros, por ejemplo?

—Para un obrero la Revolución es una cosa de vida o muerte. En cambio ustedes están jugando.

—¿Vos también?

²³⁰ Ernesto Guevara en “El socialismo en Cuba y el hombre nuevo” (1965) se refirió al lugar del intelectual y planteó que su conversión a la revolución es un proceso, pues nadie que haya nacido en una sociedad burguesa puede desprenderse rápidamente de la subjetividad que construyó: “La nueva sociedad en formación tiene que competir muy duramente con el pasado. Esto se hace sentir no solo en la conciencia individual en la que pesan los residuos de una educación sistemáticamente orientada al aislamiento del individuo, sino también por el carácter mismo de este período de transición con persistencia de las relaciones mercantiles”. En el caso del individuo que no vive en un lugar donde la revolución esté en marcha como la cubana, el proceso es aún más difícil porque va a contrapelo de la sociedad en la que se inserta y que busca transformar. No obstante, estas palabras, en los vertiginosos años setenta ya no resonaban como antes ni permitían prevenciones que morigerasen la vertiente antiintelectualista.

—Creo que no.
 —¿Porque te portás bien?
 Manuel lo miró con indignación. Iba a contestarle o a pegarle. Pero se fue sin saludar. Hadad se sirvió otra copa.
 —Los gérmenes del estalinismo surgen donde uno menos se lo espera.
 —Lo que dice Manolo no tiene nada que ver con estalinismo, Gaspar.
 —¿Y con el puritanismo?
 —Puede ser. Hay momentos en que el puritanismo es necesario.
 —Pienso que no. Que nunca es necesario.
 —Además, el planteo de Manuel no era puritano. Hablaba de la posibilidad de cambio de la gente, en este caso nosotros. Y tiene razón: yo no sé si nosotros hacemos todo lo necesario para ser otros. Manuel tiene razón (182).

En el apartado XXXI, “El método”, el grupo conversa sobre el discurso de Fidel la noche anterior y concluyen que: “había anunciado, para quien supiese escucharlo, la imposibilidad de cambios en la estrategia revolucionaria. La lucha seguiría siendo armada, aunque sobrevinieran cambios tácticos”. (187). Esos cambios tácticos se relacionaban con que Cuba no contribuiría ya con dinero u hombres a efectos de promover las insurgencias en cada país por lo que: “sería necesario nacionalizar cada lucha, para que la gente pudiera identificarla con cada forma de acción política, con cada manera de acción militar” (187). En definitiva, las organizaciones armadas de cada país elegirían con qué medios actuar, qué objetivos fijarse prestando atención a no desconectarse “con la clase”, si la guerrilla sería rural o urbana estaría definido en cada caso partiendo de la situación concreta en la que se hallaban inmersos. Se trataba de evitar de este modo que se produjera el “encorsetamiento de realidades que deben adecuarse a ciertas ideas, previamente concebidas, hijas de otras realidades y circunstancias” (Urondo 187).

Textualizado en este capítulo, los intelectuales se distanciaban del faro que había significado Cuba y se daba lugar, promovido también por la política cubana, a experiencias nacionales. En los años 70 en Argentina eclosionaron diversos grupos armados, entre los más importantes Montoneros, las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP). La etapa que se abre está signada por un sentido de aceleración en las prácticas, como afirma Gilman: “la idea de que un cambio radical estaba a punto de acontecer atravesó el mundo en el bloque de los sesenta y setenta. Esa sensación de inminencia (deseada) en los discursos de la intelectualidad de izquierda también

fue experimentada por quienes se oponían firmemente a la perspectiva de una transformación” (2003: 369).²³¹ La estructura de sentimiento que es posible reconstruir en base a escritos literarios, políticos, ensayísticos de la época revela la marca del tiempo acelerado de la política. En el amplio espectro del campo cultural –anhelada o resistida– la revolución se constituía en un destino probable. En este contexto, desde los grupos de izquierda revolucionarios las liviandades, las flaquezas, las dudas respecto del camino a seguir son vistas progresivamente como resquicios pequeñoburgueses que es necesario desterrar. La reflexión, la crítica y la cautela se vuelven disvalores. El compromiso se traslada desde la palabra a la acción.

En lo que refiere a la trayectoria de Urondo es este un momento de transformación en los modos en que se sitúa respecto del cambio social; de la formación netamente política del Malena en la etapa anterior se incorpora a las Fuerzas Armadas Revolucionarias que ya no propugnan la participación en términos de esclarecimiento de las masas sino de toma de las armas, aunque todavía en una concepción de la lucha armada como acción política alternativa. Este cambio no fue privativo de Urondo sino que se produjo en una franja de intelectuales que comenzaron a entender la política como implicación efectiva en movimientos populares, desde las FAR y las FAP y luego en Montoneros cuando éstas se fusionan en este último grupo. No obstante, en este punto es necesario realizar una diferenciación entre su involucramiento en FAR y su paso a Montoneros. FAR estaba liderada por Carlos Olmedo y exhibe en su gestación un camino distinto de radicalización política que el que tuvo lugar en el resto de las organizaciones armadas.²³²

²³¹ Beatriz Sarlo en “Intelectuales: ¿escisión o mimesis?” (1985) sostiene una posición similar.

²³² Mora Gonzalez Canosa quien ha estudiado en su tesis doctoral (UNLP) y en investigaciones posteriores los orígenes de esta organización, sostiene: “las FAR fueron fundadas por distintos grupos escindidos de partidos de la izquierda marxista a comienzos de los sesenta. Dos de ellos fueron gestados por militantes que rompieron con el Partido Comunista: el grupo liderado por Carlos Olmedo –luego máximo dirigente de las FAR–, integrado también por Roberto Quieto; y aquel que se apartó de la Federación Juvenil Comunista en 1966, donde se destacaba la figura de Marcos Osatinsky. El tercero, que había iniciado su militancia en el MIR-Praxis orientado por Silvio Frondizi, lo encabezó Arturo Lewinger. Durante el primer lustro de los sesenta esos grupos comenzaron a reinterpretar el fenómeno peronista, particularmente el rol histórico que había jugado entre las masas. Básicamente, dejaron de concebirlo como una suerte de ‘desvío’ en la conciencia de la clase obrera para pensarlo como un ‘momento’ en la larga marcha que la conduciría al socialismo, pero siempre considerando que el rol de dicho movimiento había concluido y debía ser superado” (2018: 162).

En FAR, Urondo no fue solo un combatiente sino también un intelectual, en una organización que valoraba el lugar de la teoría y los intelectuales en la lucha revolucionaria. Mora Gonzalez Canosa explicita que del estudio de los documentos de las FAR se desprende “la fuerte impronta intelectual” (2012) así como también es constitutivo de esta organización:

...la importante presencia de intelectuales entre sus filas (desde Olmedo, hasta Francisco Urondo o Juan Gelman), por no mencionar la gran cantidad de ellos que habían pasado por las aulas universitarias en carreras como Derecho, Sociología, Historia o en otras vinculadas a las ciencias exactas. En este sentido, no es difícil notar la diferencia que existe entre esgrimir que el peronismo “es un sentimiento” y las larguísimas argumentaciones de Olmedo basadas en *La ideología alemana* para justificar la opción de las FAR. Es decir, para comprender, mediante tales elementos intelectuales, el sentimiento de las masas. Esa impronta de las FAR, podría contribuir al menos a matizar el “anti-intelectualismo” generalmente atribuido a todas las organizaciones armadas peronistas, como si de allí derivaran sus problemas políticos (2012: 185).

En la revista *Cristianismo y revolución* N° 28 (abril de 1971) se publicó la entrevista “Los de Garín”,²³³ a propósito de la aparición pública de esta organización nacida en 1970 con la toma de la localidad de Garín, en Buenos Aires. Si bien no aparecen los nombres, estudios sobre las FAR han dilucidado que el entrevistador es Francisco Urondo y el entrevistado Carlos Olmedo. La entrevista da cuenta de la discusión que mantenía esta organización con el PRT/ ERP y, sobre todo, de la asunción del peronismo como identidad política.²³⁴ En la misma destaca la mirada aguda y crítica de Urondo desde el interior de las organizaciones (como luego también aparecerá en *La patria fusilada*). En la estructura de las preguntas, en su tono, en sus reenfoques y repreguntas es posible advertir que el objetivo es entrevistar para comunicar, esclarecer y concientizar. En un pasaje Urondo pide precisiones sobre uno de los enunciados de Olmedo que podrían dar lugar a confusión sobre el lugar de faro que es el Che Guevara para la revolución: “P: Su respuesta me suscita una pregunta. Usted dice ‘la derrota del Che’. ¿Qué acepción tiene esa

²³³ Esta entrevista fue realizada por el periódico cubano *Granma* en diciembre de 1970, titulada “Con el fusil del Che” y reproducida en la revista mencionada.

²³⁴ Gonzalez Canosa sostiene que “sus fundadores transitaran un proceso de doble ruptura. Tanto respecto de las formas de hacer política de los partidos de izquierda donde habían iniciado su militancia, que privilegiaban los métodos legales de lucha y donde la violencia figuraba como recurso de última instancia ejercido en forma masiva luego de una gran insurrección popular; como de sus tradiciones político-ideológicas, deudoras del pensamiento liberal y sumamente críticas del peronismo. La primera de esas rupturas derivó en la constitución de las FAR como organización político-militar de actuación nacional y urbana en 1970. Y la segunda, ya en 1971, en la asunción del peronismo como identidad política propia” (2016: 164).

palabra? Me gustaría precisar un poco en qué medida usted la considera una derrota” (1971: 57).

Allí Olmedo aclara que ha sido derrotado militarmente en Bolivia pero que:

La victoria que logra el Che es más amplia: es la de imponer un modelo de revolucionario, un ejemplo de consecuencia, de abnegación y fundamentalmente de una fe inquebrantable en la posibilidad de la victoria revolucionarla. Lo que él está haciendo es, con su muerte, obligarnos a reasumir la responsabilidad que sobre sus hombros habíamos delegado (...) En ese sentido es que yo hablaba de derrota. Me refería a una constatación inmediata, no a sus proyecciones políticas” (1971: 57).

Y para que no haya dudas acerca del modo en que ha de interpretarse lo expuesto hasta allí, Urondo realiza un resumen: “–Sería, paradójicamente una derrota político-militar inmediata y una victoria política mediata. ¿Es eso en síntesis lo que usted quiere decir?” (1971:57). En otro momento central, ya que implica la propia identidad de la organización FAR, Urondo busca clarificar el lugar que ocupa el peronismo con la siguiente pregunta:

P: Usted me ha hablado, en algún momento de la conversación, de la integración de las FAR al peronismo: ¿esto quiere decir que la organización no había sido peronista hasta el momento? R: Su pregunta puede ser equívoca, pero la acepto como tal porque al mismo tiempo es esclarecedora. Nosotros no nos integramos al peronismo; el peronismo no es un club o un partido político burgués al que uno puede afiliarse, el peronismo es fundamentalmente una experiencia de nuestro pueblo y lo que nosotros hacemos ahora es descubrir que siempre habíamos estado integrados a ella o, dicho de otro modo, es desandar el camino de equívocos y malos entendidos por los cuales en alguna etapa de nuestra vida no supimos comprender que siempre habíamos estado integrados a ella en el sentido que está integrado a la experiencia de su pueblo todo hombre que se identifica con los intereses de los más; y no sólo de los más cuantitativamente, sino de aquellos que por su condición, por su ubicación dentro del proceso productivo, son los únicos que pueden gestar una sociedad sin explotación (1971: 64).

En estos dos pasajes es posible advertir que por medio de reformulaciones y repreguntas Urondo ajusta el sentido de las respuestas, esto es, despeja las vaguedades y ambigüedades en el discurso, lo reencausa de modo de construir una historia y una identidad de FAR definida.²³⁵

²³⁵ Otros dos momentos relevantes en la entrevista ya que se relacionan directamente con la imagen que la organización intenta construir para la sociedad son los interrogantes de Urondo en vistas a explicar la muerte del policía en el operativo de Garín y, respecto de un operativo en Córdoba, los motivos por los cuales dejaron en un auto a la compañera Liliana Raquel Gelin, gravemente herida, y se replegaron. Sobre esta muerte, Urondo escribe un poema cuyo título es el nombre de la combatiente (incluido en *Poemas póstumos*).

2. Inclusión del testimonio como género en la revista *Casa de las Américas*

Los dos textos de Urondo a los que nos referiremos en este capítulo fueron producidos posteriormente a 1970, año en que *Casa de las Américas* incorporó el testimonio a su lista de premios literarios. La inclusión del testimonio por parte de esta institución es nodal en una revisión del espacio literario de la época pues la *Casa* es parte esencial de la formación literaria dominante en los años sesenta e inicios del setenta, por lo cual las políticas que adopta repercuten en la configuración del “valor” que revisten ciertas escrituras por sobre otras. La posición de privilegio de *Casa de las Américas* –fundada tempranamente en abril de 1959 y adscripta al Consejo Nacional de Cultura en Cuba– responde en primera instancia a su constitución como portavoz del proyecto cultural del gobierno cubano. Si bien se crearon y transformaron diversos espacios con el advenimiento de la revolución cubana, es éste el que se proyecta internacionalmente al proponerse desarrollar y ampliar las relaciones culturales con otros países, fundamentalmente de Latinoamérica. Logra constituirse en hegemónica en el período con la fundación de la revista *Casa de las Américas* en 1960, el establecimiento de concursos literarios con la consecuente invitación a reconocidos escritores en la conformación de jurados. A esta posición de privilegio de la revista se refiere Rodolfo Walsh en *Cuba escribe* (1968), al afirmar que no solo es la mejor revista literaria en castellano sino que “acontecimientos como el Premio anual o el reciente congreso cultural al que asistieron intelectuales de casi setenta países, reciben una publicidad casi comparable a la que nuestros diarios dedican a las carreras y al fútbol” (Walsh 2007: 101).

En el marco de esta institución y, específicamente en el de la revista que dirige Haydeé Santamaría, es que se establecen las características del testimonio. En la misma interviene como principal artífice el crítico uruguayo Ángel Rama, quien formó parte hasta 1971 de su Comité de Colaboración. Es Rama quien sugiere la creación del género en la reunión anual de jurados y organizadores realizada en febrero de 1969 en la que participan Isidora Aguirre, Hans Magnus Enzensberger, Manuel Galich, Noé Jitrik y Haydeé Santamaría; la sugerencia responde, por un lado, a los inconvenientes que se suscitaron en convocatorias previas del premio ante la

presentación de escritos que no encuadraban entre los cinco géneros existentes –narrativa, teatro, ensayo, poesía, cuento–, pero que los jurados consideraron en las menciones y, en segundo lugar, a que la existencia de estos textos “fuera de género” hacía evidente que la presencia de elementos como el uso de entrevistas, encuestas, documentos periodísticos y oficiales, articulados a través de una primera persona colocada en la posición de testigo o de una tercera que la recuperaba, demandaban una reflexión al respecto, una interrogación –como lo plantea Hans Magnus Enzensberger en esa reunión–, acerca de si los géneros existentes y premiados se corresponderían con el “estado actual de la literatura” (Enzensberger 1995: 123).

En esta dirección es considerado el texto testimonial pionero, *Biografía de un Cimarrón* (1966) de Miguel Barnet. Barnet, etnólogo de profesión, junto a su equipo realizó entrevistas durante un período de tiempo prolongado a Esteban Montejo, un ex esclavo que había atravesado por distintos períodos de relevancia en lo político y lo social y a quien la investigación situó como testigo privilegiado de transformaciones sociales que se produjeron en Cuba desde la posición de un hombre de las clases populares; en tal sentido, recuperaba una perspectiva no contemplada en la Historia oficial. A partir de la publicación de este texto, Barnet se constituyó en uno de los escritores referentes de la época y avalado por la repercusión positiva continuó escribiendo en esta misma línea. En su segundo libro, *Canción de Rachel*, hay implicada una mayor construcción narrativa tanto en la organización del relato como en el lenguaje. Asimismo, se posiciona como teórico del género pues en 1969 publica “La novela testimonio: socio-literatura” en la revista *Unión de artistas y escritores de Cuba* (Nº 4) en el que establece sus características. Al respecto considera a la novela de ficción en crisis, porque “falla, no nos resulta eficaz” (1969: 126) pues separa la imaginación de los acontecimientos reales, es incapaz de escudriñar la conciencia de la realidad y escinde el lenguaje del hombre. Ante este panorama, propone contribuir a una literatura de fundación que presente una visión integral de Latinoamérica mediante el aporte de la novela testimonio ya que ésta es un documento que recrea hechos sociales de envergadura en la cultura e identidad del país a través de un testigo real. El objetivo de la misma es “contribuir al conocimiento de una realidad, imprimirle a ésta un sentido histórico” (1969: 136-137) para liberar

al público de sus prejuicios, proporcionar al lector conciencia de su tradición y aportar a la construcción de una memoria colectiva. Para ello, el artista-sociólogo debe evitar el didactismo reuniendo la ‘imaginación literaria’ a la imaginación sociológica.²³⁶ Esta literatura de fundación es crucial no solo en el campo específicamente literario sino sobre todo en el político ya que aporta al lector conocimiento sobre la “enmarañada realidad latinoamericana” (1969: 150).²³⁷

La teorización de Barnet fue tomada en consideración en la reunión sobre testimonio como género que organiza *Casa de las Américas*. En esta línea, la perspectiva de Rama coincide en que el objetivo del género sobrepasa lo literario y adquiere relevancia en tanto testimonia sobre el “proceso de la América Latina” (Rama 1995: 122). Si bien el valor literario no se encuentra excluido no es éste el rasgo principal a considerar en la evaluación de la misma, lo primordial es su componente de denuncia ya que su función es la de representar las luchas y los procesos históricos de cambio, a efectos de contribuir a la liberación de América Latina. La forma que adopte para cumplir este propósito puede variar; así en un momento Rama se refiere a que tanto una novela, un ensayo, la poesía, el reportaje o el cuento pueden dar testimonio “de lo que está pasando en la América Latina y de lo que se está realizando” (1995: 122). En esta indefinición formal planteada, el género participa de características de otros géneros adquiriendo su diferencia por su capacidad de testimoniar. Capacidad indisolublemente ligada a la condición de verdad de los hechos que se construyen discursivamente. El respeto por las fuentes y/o la autenticidad de la

²³⁶ En esta dirección, Barnet agrega que es fundamental el lenguaje que se utiliza; la novela testimonio se apoya “en la lengua hablada. Solo así posee vida. Pero una lengua hablada decantada” (1969: 139) en la cual interviene el artista-sociólogo dando rienda suelta a la imaginación “cuando ésta no lesione el carácter de su personaje, cuando no traicione su lenguaje” (1969: 140). No se trata de transcribir la grabación sino de crear un relato a partir de estos materiales. La ordenación, clasificación y redacción de los materiales da como resultado una integración de los materiales que “es lo que hace que se proyecten universalmente. Buscamos un propósito mayor que el de documentar una época, queremos enjuiciarla” (1969: 148).

²³⁷ Siguiendo esta línea, critica a la novela experimental (vanguardista) por haber “separado al lenguaje del hombre mismo, a la idea del hombre, a la palabra del hombre”; así pues “no resulta eficaz, no nos sirve” (1969: 504). La forma no es lo primordial, aparece cuestionado soslayadamente el *nouveau roman* y en líneas generales, las nuevas innovaciones formales que se imponen como “modas” porque, como Barnet ha señalado, se trata aquí de función y eficacia: “Hemos entendido por literatura culta, por novela, aquella donde los hombres esgrimen las ideas más sagaces, donde la reflexión y el análisis ocupan un sitio imponderable, y donde los contenidos formales determinen el contenido y la innovación. Pero eso es tan externo y superfluo como considerar que el contenido exclusivamente es lo que importa” (1969: 105).

figura del testigo, la observación directa y/o la investigación de documentos no son necesidades narrativas sino los materiales con los cuales se configura la escritura testimonial.

Establecido así lo propio del género, el crítico avanza sobre la necesidad histórica de escritura de testimonios estipulando una obligación moral de los escritores y de la propia Casa, la cual debería sugerirles a los mismos que: “hagan un testimonio sobre tal cosa, escriban sobre lo que está ocurriendo en tal lugar. Es decir, tratar de mostrar la línea de la tarea y la lucha de la América Latina a través de la literatura” (Rama 1995: 122). No sólo eso; propone también la invitación a autores para que: “vengan a ver la obra que estamos haciendo en tal lugar. Vengan a conocerla, a estudiarla, vivan allí y escriban un libro sobre ese tema” (Rama 1995: 123). El imperativo moral en el que insiste Rama se basa en la pretendida disponibilidad de este género para dar lugar a la emergencia de voces no contempladas o silenciadas en la cultura dominante, voces o registros que cuestionan versiones oficiales sobre determinados hechos o exhiben un derrotero de luchas no difundido por otros medios de comunicación. El testimonio cumpliría entonces una función de esclarecimiento, de toma de conciencia religando la práctica literaria al espacio sociocultural en el que surge.

El género se constituye así como herramienta en la transformación de la sociedad y opuesto a la novela que, de considerarse en los primeros años de la década del sesenta como portadora de la renovación literaria e instrumento de conocimiento de América Latina, había pasado a un segundo plano en tanto se la consideraba cooptada por el mercado y depositaria de una estética burguesa (Gilman 2003). En palabras de Rodolfo Walsh (1970)²³⁸ que dan cuenta de una percepción generalizada acerca de sus límites, la denuncia en la novela “se vuelve inofensiva, no molesta para nada, es decir, se sacraliza como arte” (1994: 68). Y va más allá, al afirmar que: “el testimonio y la denuncia son categorías artísticas por lo menos equivalentes y merecedoras de los mismos trabajos y esfuerzos que se le dedican a la ficción” (1994: 68).

²³⁸ Entrevistado por Ricardo Piglia, “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política” en Baschetti 1994.

Luego de realizada la reunión colectiva organizada por la Casa en 1969, se produjo la convocatoria a obras (1970) testimoniales. No obstante, si bien es de suponer que dicha reunión haya trascendido mediante conversaciones informales y haya sido la plataforma desde la cual se evaluaron los postulantes al premio, no fue sino hasta 1995 en su N° 200 que la revista reprodujo la transcripción del diálogo. Lo que se publicó en marzo de 1970 como parte de un boletín mensual de la casa que editaba Manuel Galich (subdirector de la institución), fueron las bases del concurso estipuladas para el género testimonio. Allí se estableció que el formato del testimonio era un libro: “donde se documente, de fuente, directa, un aspecto de la realidad latinoamericana”. La documentación es un aspecto que puede compartir con otros géneros por lo cual se precisan las diferencias con los mismos. Con el reportaje porque no tiene carácter efímero (al aparecer en formato libro se autonomiza del diario o revista), y la temática se trabaja con profundidad y amplitud además de manifestar una superior calidad literaria. Con la narrativa por la estricta objetividad y fidelidad respecto de la realidad que hace que el testimonio descarte la ficción. Con la investigación porque restringe su alcance, es decir, el testimonio implica que el autor tuvo contacto directo con el objeto de su indagación (el protagonista o los protagonistas y su medio ambiente); solo se considera como excepción el caso en que el testimonio refiere a hechos pasados pero contados a través del autor o de un testigo que tuvo contacto con esos hechos. Con la biografía porque lo biográfico de uno o varios sujetos se ubica en un contexto social y tipifica un fenómeno colectivo, una clase, una época, un proceso (una dinámica) o un no proceso (un estancamiento, un atraso) de la sociedad o de un grupo siempre que “sea actual, vigente, dentro de la problemática latinoamericana”. Los métodos más adecuados para el acopio del material son: la entrevista individual, la encuesta colectiva, el documento proporcionado por la propia fuente y complementariamente, la correspondencia. Los medios técnicos como la grabación magnetofónica, la fotografía y el cine, son auxiliares de primer orden. En esta definición, al mismo tiempo que se separa a la ficción del testimonio, se destaca que éste tiene mayor virtud literaria que el reportaje.

Tanto en las bases que cada año destacan que “la forma queda a discreción del autor, pero la calidad literaria es también indispensable” (121), como en la reunión anteriormente citada en la cual el valor literario no es puesto en discusión, el testimonio no se concibe separado de la literatura sino como apertura de la misma al proceso de América Latina. En consecuencia, se establece una concepción acerca de la propia literatura que desborda los límites de la ficción. Varios autores se han referido a “literatura testimonial” como Galich, Jitrik y Enzensberg. La dificultad reside en precisar: ¿qué es lo literario desde esta perspectiva? Si no radica en la ficción, ¿en qué otros elementos? En la definición de Galich encontramos una respuesta. El testimonio se diferencia del reportaje por su carácter literario y su inclusión en un libro. Tenemos por un lado una diferenciación entre el lenguaje con fines pragmáticos que es la base del reportaje a un lenguaje literario que evidencia una preocupación formal sin por ello dejar de lado el aspecto comunicativo, en otras palabras, un lenguaje con fines estéticos aunque no solamente; por otro lado, al autonomizarse del diario o periódico en su pasaje al libro se transforma no solo el marco sino el modo de presentación de estos textos y su condición efímera.

Así postuladas las bases, el primer texto premiado fue *La guerrilla tupamara* de María Ester Gillio que reproduce entrevistas y reportajes periodísticos, producto del diálogo que la autora sostuvo con personas de diversos ámbitos, entre ellos del movimiento obrero y de la guerrilla tupamara. La estructura del texto da cuenta de la progresiva construcción de un movimiento inserto en la sociedad y producto de la misma ante las condiciones de injusticia y opresión reinantes, así como el carácter reivindicatorio y revolucionario de sus acciones. En el acta del premio, el jurado reconoció que las obras se ajustaron “a las características no siempre bien definidas del nuevo género”. Todo un oxímoron. ¿Cómo un escrito ha de ajustarse a un género no definido? Excepto que entendamos (más allá de las intenciones del jurado), este oxímoron en lo que tiene de potencia. El testimonio, más que otro género en ese momento, pone

de manifiesto la contaminación inherente al mismo, en él caben las manifestaciones de todos los demás, siempre y cuando esas obras estén escritas desde el punto de vista testimonial.²³⁹

Como hemos visto, Rama es el principal impulsor del género testimonial pues ve en éste el despliegue de una escritura con posibilidades de innovación en el campo literario en tanto articula lo político y lo literario. Tal vez sea por esta expectativa que es también el principal crítico de las obras testimoniales que se produjeron, así como también de los textos que en este capítulo se analizarán. Nuestra intención al retomar la figura de Rama no es casual pues es, de quienes participan de esta reunión, el que no solo tiene una perspectiva crítica continental sino el que ha indagado con mayor detenimiento sobre las particularidades de la escritura latinoamericana. Por lo tanto, su posición es ejemplar de cómo el testimonio es abordado no solo en el momento de las declaraciones generales en reuniones literarias y medios periodísticos sino en abordajes concretos. Específicamente, consideraremos los argumentos que esgrime en tres artículos en los que analiza textos de Urondo y de otros dos autores, Julio Cortázar y Rodolfo Walsh.

Respecto de *Los pasos previos*, luego de la muerte de Urondo en 1976, sostiene en *El nacional* de Caracas en 1977:

No pienso que sea una gran obra, pero es un documento sobre nuestras vidas que desde esta orilla resulta alucinante. Es simplemente la historia –fiel, sumisa, leal, cotidiana– de la incorporación del equipo intelectual latinoamericano a la lucha revolucionaria en la década anterior. Demasiada gente y de la mejor que teníamos se perdió en esa lucha como para que pueda pasar indiferente por esta historia: está excluido el torpe desdén, pero también la exaltación romántica del héroe (...) y por momentos, cuando uno se abandona emocionalmente a esta evocación, puede sentirse que el solo hecho de seguir viviendo es indecente (1999: 9).

La caracterización de Rama de “documento de nuestras vidas” desplaza el foco hacia el género testimonial. Cobra importancia entonces no lo que se escenifica sino la posición de testigo del narrador; el gesto busca hacer converger la instancia autoral con el nombre propio de Urondo

²³⁹ Victoria García quien ha estudiado el testimonio en la década del setenta y la obra de Rodolfo Walsh sostiene que “así, delimitado como género por una sucesión de movimientos que promovía –del pueblo a los escritores, y de estos una vez más al pueblo–, el testimonio exhibe la importancia que para los actores del campo literario latinoamericano de los ’60-’70 tuvo la construcción de un lugar propio: un espacio de enunciación colectivo, o un gran ‘nosotros’, cuya fuerza impulsase la Revolución posible para Latinoamérica” (2013: 389).

y a éste como representante de un colectivo. Urondo, en tanto escritor inmiscuido en este proceso histórico, es aquel que en su escritura puede dejar constancia de lo ocurrido y de esa manera permitir el reconocimiento de una generación en sus aciertos y errores. Leído en esta clave *Los pasos previos* es considerada una advertencia de los peligros de la radicalización política en el presente de 1977 para el crítico uruguayo. No obstante, esta caracterización como documento también puede iluminar una zona de sentido primordial del texto, más allá de lo delineado por Rama. Sin necesidad de religar nombre propio con instancia autoral, esta última al situarse en posición de testigo ordena y organiza desde este lugar la multiplicidad de voces que se textualizan. Aunque es indudable que *Los pasos previos* no se corresponde con la condición de verdad asociada a la posición de testigo a la que nos referimos previamente, ese narrador escucha, testifica y documenta el coro de posiciones ideológicas respecto del arte y la revolución en el período comprendido pero no en su singularidad sino en su aglutinamiento; cada voz representa una figura de intelectual en lo que tiene de idéntico en relación con un colectivo. Esta configuración desestabiliza lo propio de la ficción en tanto invención y del testimonio en tanto condición de verdad.

En el texto sobre Julio Cortázar, “Cortázar y el libro de las divergencias” publicado en la revista *Plural* (Nº 2, México) en junio de 1973, Rama señala desde su título que *Libro de Manuel* antes que plantear una convergencia entre la esfera política y la práctica literaria a partir del principio de composición de adicionar a la narración recortes de diario y de papelitos fragmentarios, los presenta como series paralelas, a veces contradictorias, que indican su carácter divergente. En este sentido, no logra integrar ambas series: la política y la narrativa. *Libro de Manuel* se plantea, desde la perspectiva del crítico, como una polémica intelectual en la que se intenta convencer sobre ciertas cuestiones: la necesidad del juego y del erotismo en todos los órdenes y prácticas, incluida la militancia política; la defensa de la vanguardia y de la experimentación formal frente a un arte demagógico pretendidamente “para el pueblo”. En palabras de Rama la tesis de la línea política en el libro “se trama a través del juego, en su zona de libertad, de imaginación y hasta de irresponsabilidad, homologable a la del arte y aun a la de

la vida”. Respecto de los recortes periodísticos, funcionan de modo paralelo a las actividades que desarrolla el grupo; no son complementarias sino opuestas pues la información periodística “real” que presenta “afantasma o caricaturiza la saga de los revolucionarios latinoamericanos trasladados a Europa. El orden estilístico de la noticia periodística es contradictorio con el pertinente orden de la narrativa y lo invalida sin cesar haciendo de las acciones, juegos; de los militantes, juguetes”. Por lo tanto, este libro es un testimonio del presente pero –como afirmó respecto de *Los pasos previos*– no es “la gran obra de compromiso y riesgo que el planteo amerita: ella reclamaría la asunción en la conciencia de la complejidad de un tiempo para interpretar sus grandes pulsiones históricas, creando a la vez un universo simbólico poderosamente estructurado que no necesita del documentalismo para alcanzar su vasta significación”.

En otras palabras, Rama plantea una perspectiva en la que los posicionamientos de los personajes y sus posiciones en el medio permiten acceder a la complejidad de las luchas, sin centrar la trama en lo dicho, en lo que personajes dicen sobre la revolución y sobre sus posibilidades sino en la articulación de una enunciación mucho menos grandilocuente acompañada de acciones que no son “juegos” sino apuestas fuertes por una transformación de cambio. No obstante, lo que más llama la atención en la cita de Rama es el desplazamiento que realiza de la relevancia del documentalismo –considerado en 1970 como parte primordial de lo testimonial y elemento del que no se podía prescindir– a su eliminación o prescindencia.

Por último, en “Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas” (publicado originalmente en 1976, y expandido en su reedición en 1982), Rama se refiere a *Operación masacre*, *Caso Satanovsky* y *Quién mató a Rosendo* como novelas policiales y judiciales, no en tanto testimonios. En esta dirección, explica el parcial fracaso del filme *Operación masacre* dirigido por Jorge Cedrón estrenado en 1973 por su “intento de conferirle tesitura testimonial y heroica” (1983: 300). La intervención de Rama en cuatro momentos: constitución del testimonio, crítica de *Los pasos previos*, crítica de *Libro de Manuel* y de los textos de Rodolfo Walsh, es muestra de los límites que las obras imponen a las formulaciones teóricas, políticas, críticas que intentan determinarlas de antemano. Como se enunció, Rama fue el primer impulsor de la

creación de este género y contribuyó a fijar sus criterios; no obstante, en la evaluación que realiza es evidente que todos le parecen –por diversas razones– evidencia del fracaso de integrar la veta testimonial a la literatura. En esta dirección, la imposición de lo que debía ser el testimonio impide a este crítico analizar las obras en sus singularidades, sin la pretensión que se ajusten a un deber ser; por esta razón no contempla que en los desvíos pueden considerarse posibilidades, aperturas a nuevas formas.

En este debate sobre las posibilidades del género testimonial cobra relevancia la posición de Rodolfo Walsh pues su texto *Operación masacre* escrito en 1956 fue visto, retrospectivamente (Amar Sánchez 1992, García 2012), como modelo a seguir del género en Latinoamérica y sobre todo en Argentina. Por esta razón, *Casa de las Américas* le cursa una invitación para que participe como jurado en la primera edición del premio y en la misiva destaca el texto como “altamente representativo de este género”. Escrito en otras coordenadas históricas y políticas, en una estructura tramada en el molde de la forma policial para el desarrollo narrativo, es retomado como cuasifundador un texto escrito en 1956. Walsh en su respuesta destaca que la incorporación del testimonio: “Es la primera legitimación de un medio de gran eficacia para la comunicación popular” (2002).

En disonancia con el entusiasmo de esta respuesta, las manifestaciones de Walsh en entrevistas (Piglia 1970, Tarsitano 1973), y en los textos compilados en *Ese hombre y otros papeles personales* respecto del testimonio y la novela distan de ser tan efusivos y exhiben, por el contrario, vacilaciones tanto en la crítica usual a la novela en los setenta como en la sobreestimación del testimonio. Las reflexiones sobre el género no comienzan durante o inmediatamente después de la escritura de *Operación masacre* (1956) pues en ese momento Walsh consideró a este texto como una investigación periodística que develó entramados político-sociales corruptos y denunció el carácter represor e ilegal de la Revolución Libertadora tanto en los crímenes de León Suárez como en su encubrimiento con la connivencia de otros sectores (el judicial y la prensa oficial). En tal sentido, fue una escritura aislada que realizó “en una forma anárquica y como francotirador” (1996: 58). Es a partir de su acercamiento a Raimundo Ongaro

–líder de la CGTA (opositora a la CGT oficial) y su participación en la misma como director del semanario– que Walsh desconfía de las posibilidades de la novela a partir de la relevancia adquirida por lo que dio en llamarse el “boom latinoamericano”. La novela es puesta bajo la lupa por no contribuir directamente a las necesidades de comunicación y esclarecimiento que no solo en Argentina sino en toda Latinoamérica se estipulaban como prioritarias. En este sentido, pesa sobre él la desconfianza y las críticas que recaían sobre la ficción en ese momento. Así, lo deja asentado en su diario: “escribo menos de media página por día. Estoy cansado y derrotado, debo recuperar una cierta alegría, llegar a sentir que mi libro también sirve, romper la disociación que en todos nosotros están produciendo las ideas revolucionarias, el desgarramiento, la perplejidad entre la acción y el pensamiento, etc” (2007: 117).²⁴⁰

La política se sobreimprime como un mandato que reprime la escritura pero no su deseo; por lo tanto su búsqueda por encontrar modos de conjunción entre el arte y la política no desistirá durante los años subsiguientes: “tiene que ser posible recuperar la revolución desde el arte. La película de Octavio es un camino. Recuperar, entonces, la alegría creadora, sentirse y ser un escritor; pero saltar desde esa perspectiva el cerco, denunciar, sacudir, inquietar, molestar” (2007: 117).²⁴¹ Es el arte lo que permite vislumbrar caminos que a, su modo, pueda transitar sin abandonarse a sí mismo como creador aunando su responsabilidad como escritor revolucionario. Así, en la entrevista con Ricardo Piglia, a contramano de la posición que considera a la novela como reducto del pensamiento burgués y por lo tanto cooptada por el “mercado”, Walsh considera que si bien el género pertenece a una estética burguesa, todavía es la forma por excelencia de la literatura por lo que: “el mayor desafío que se le presenta hoy por hoy y que se le presenta sistemáticamente a un escritor de ficción es la novela”. El cuento, la ficción, la novela tal vez pertenezcan dice Walsh “a una determinada clase social en un determinado período de desarrollo”

²⁴⁰ Alberto Giordano en “Más acá de la literatura. Espiritualidad y moral cristiana en el *Diario* de Rodolfo Walsh” reflexiona sobre estas palabras citadas. En esta dirección señala: “recuperar la alegría significa recuperarse a sí mismo a través de la escritura de la novela, porque ese es para él el acto de creación más intenso” (2009). Para ello es necesario salir del binomio literatura burguesa (la novela) vs literatura revolucionaria (el testimonio). En esta disyuntiva la escritura del diario es para Walsh espacio de resistencia “al poder, seductor e imperceptible, de los estereotipos que diseña, con trazos gruesos, la figura del revolucionario ejemplar” (2009).

²⁴¹ La película a la que se refiere es *La hora de los hornos* realizada por Octavio Getino y Fernando Solanas.

(en Boschetti 1994: 67) que está llegando a su fin y tal vez también “un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción exijan un nuevo tipo de arte más documental” (en Boschetti 1994: 67), pero en el aquí y en el ahora persiste. No obstante, señala no solo las diferencias formales sino en términos de eficacia; en esta última dirección establece que el testimonio cumple un cometido inmediato de transformación en tanto “la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, no molesta para nada, es decir, se sacraliza como arte” (en Boschetti 1994: 68). Más avanzada la entrevista, Walsh sigue apostando a las posibilidades futuras de la novela al considerar que tal vez sea hora de revolucionar la novela, de convertirla “en un vehículo subversivo” (en Boschetti 1994: 73) como lo fue en los comienzos de la burguesía. Si las novelas “subvierten”, es decir, modifican el estado de cosas entonces habrá una “justificación para el novelista” (en Boschetti 1994: 73). Esta posición es la misma que sostiene en una entrevista que comparte con Miguel Briante realizada por Carlos Tarsitano y publicada en *La opinión* el 11 de junio de 1972; allí enuncia que su posición respecto de la narración no es ni negativa ni positiva sino que “me plantea a mí –y creo que también a otros– interrogantes a los que no podemos honestamente contestar” (2007: 240). Sus opiniones son entonces circunstanciales y tomando en consideración la coyuntura. Es en esta dirección que Walsh deja abierta la puerta para la recuperación de la narrativa, de la novela en un futuro. El presente requiere un tipo de literatura “operativa”, presentar la denuncia en vez de representarla para volverla más concreta ya que en la novela: “hay culpables, pero –en todo caso– son personajes de novela”.

De estas entrevistas y de la lectura de su diario, emerge la figura de un escritor que duda de sí mismo, así como de las posibilidades de la narrativa, particularmente de la novela. La incertidumbre, la indefinición en tanto la eficacia es el valor rector clausuran las preguntas estéticas.²⁴²

²⁴² Walsh enuncia: “una novela sería algo así como una representación de los hechos, y yo prefiero su simple presentación. Además uno no escribe una novela sino que está dentro de ella, es un personaje más y la está viviendo. A mí me parece que los fusilamientos y la muerte de García tienen más valor literario cuando son presentados periodísticamente que cuando se los traduce a esa segunda instancia que es el sistema de la novela (2007: 142-143).

Por último, me interesa incorporar formulaciones recientes de Rossana Nofal (2002, 2009a, 2009b) respecto de las particularidades del testimonio en Argentina dadas las precisiones conceptuales que introdujo. La autora diferencia entre testimonio canónico –signado por la asimetría de posiciones, de un lado el informante iletrado y del otro el intelectual “solidario”– y el testimonio letrado en el que el que testimonia y el que lo escribe comparten lugares similares de enunciación. Como veremos, ése es el caso de *La patria fusilada*, Urondo es un par de aquellos a los que les toma testimonio, un compañero militante de organizaciones armadas.²⁴³

3. Los pasos previos y sus materiales heterogéneos

Los pasos previos publicado en 1974²⁴⁴ se conforma de tres partes: el relato novelesco en tono de crónica, segmentos de las notas periodísticas de Leopoldo Pedro Barraza sobre la desaparición del dirigente metalúrgico Felipe Vallese ocurrida en 1963 y fragmentos de *Solo el pueblo salvará al pueblo* (1970), que compila discursos de Raimundo Ongaro publicados en el semanario CGT acompañados de comentarios de Rodolfo Walsh que es también quien organiza el material.

En 1971 Urondo comienza *Los Pasos previos* y en una entrevista dada ese año (“La poesía, una especie de fatalidad”), manifiesta su decisión de no escribir en adelante más que testimonios porque “son más dinámicos que cualquier ficción” aunque seguirá escribiendo poesía como una “fatalidad”. Es notoria la circunscripción que realiza de su actividad como escritor; al período expansivo previo le sigue un retraimiento que se evidencia en la escritura de pocas obras y textos periodísticos así como en una casi nula participación en eventos culturales.

²⁴³ Sobre testimonio puede consultarse también el dossier preparado por la revista *Kamchatka* N° 6, especialmente los artículos de García, Nofal, Forné, Grasselli.

²⁴⁴ El texto fue enviado al concurso *Premio Internacional de Novela América Latina* (organizado por *La Opinión* y la editorial Sudamericana) en 1972; el jurado compuesto por Rodolfo Walsh, Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti y Augusto Roa Bastos le otorgó una mención especial y recomendó su publicación.

Antes de iniciar el análisis del texto, es relevante considerar dos comentarios críticos recibidos por *Los Pasos previos* en tanto exhiben ejemplarmente modos de figuración de las posibilidades de la literatura (en tanto novela o testimonio), en relación con los procesos históricos contemporáneos en su momento de formulación. Rodolfo Walsh publica en *La opinión* las razones de su voto, en primer lugar, especifica cómo analiza la situación de la novela en Argentina afirmando que luego de leer los ejemplares enviados se interrogó acerca de la relevancia de esta forma y de su lectura en “un país desigualmente desarrollado, dependiente, etc.”. Muchos novelistas asumen un compromiso, tienen conciencia revolucionaria, es más “hay una nueva novela ‘guerrillera’”. No obstante, “quedan algunas cosas en el camino”, hay grandilocuencia y estereotipos. Algunos novelistas se valen de recortes de diarios “como si el periodismo —aún el periodismo asalariado y dependiente que todos conocemos— fuese de todos modos un mejor testigo de lo que pasa que esas formas supuestamente más refinadas y perceptivas de la escritura, digo la novela”. En segundo lugar, respecto de *Los pasos previos* la considera una crónica que relata “las perplejidades de nuestra intelligenza ante el surgimiento de las primeras luchas populares” (Walsh en Rama 1999: 9). El otro comentario es el de Cortázar, que también vota a favor de *Los Pasos Previos* y afirma en *La opinión* (13 de mayo de 1973), que la obra “pertenece al tipo de novela muy abierta (...) libro documental si los hay” (en Montanaro 2003: 113).

Documental según Cortázar, crónica según Walsh, lo que se señala es la singularidad del texto de Urondo que aquí consideramos como un texto fuera de género,²⁴⁵ es decir, participa de varios y exacerba esa participación sin pertenecer a ninguno con exclusividad. De este modo, entra en el espacio de disputa de la época por los límites y diferencias entre la novela y el testimonio con el planteo de una distinta configuración formal. Así dialoga con la conformación de la escritura testimonial producida en los años sesenta y setenta al reinterpretar la condición de verdad que se sitúa como norte de la misma, al colocar en tensión los materiales con los que se construye: fuentes directas, autenticidad de la figura del testigo, investigación de documentos.

²⁴⁵ Jacques Derrida en “La ley del género” (1980) explicita la imposibilidad de no mezclar los géneros y enuncia la ley de la ley del género que es “un principio de contaminación, una ley de impureza, una economía del parásito” de la cual todos los textos participan.

Estos elementos aparecen pero no del mismo modo en los textos de diversa autoría que conforman *Los pasos previos*. Aquí la verdad es configurada a partir de la confluencia de diversas instancias enunciativas que amplían el radio de acción: el narrador cronista, los discursos político-sindicales de un dirigente disidente compilados por un escritor militante (Ongaro-Walsh), la voz de los testigos recuperada por el periodista investigador (Barraza). En esta confluencia, la verdad, aun desde la perspectiva del proceso de emancipación, se construye en la pluralidad de voces autoriales y en diversos géneros. En consecuencia, *Los pasos previos* no es una novela en el sentido en que la época entendía este término, sea como ficción o como novela testimonio. La posibilidad de incluir diversas voces en la construcción de un relato testimonial estuvo presente en distintos textos; la diferencia aquí radica es que se independizan de modo relativo, no se yuxtaponen sino que, manteniendo su singularidad, se producen pasajes y resonancias que van más allá de la incrustación de notas o fragmentos periodísticos en la novela o de la utilización de recursos narrativos en la presentación de un relato testimonial. Reunidos pero no yuxtapuestos, unos y otros funcionan en espejo y proyectan como en un caleidoscopio diversas aristas de una misma situación.

En *Los pasos previos* la instancia enunciativa realiza un montaje de los materiales, corta e inserta fragmentos que dialogan con la crónica-ficción²⁴⁶ y que concurren en la construcción de un relato que explica la situación que se ha estado atravesando y se atraviesa: la dominación y explotación se expone con el objeto de lograr la toma de conciencia necesaria para emprender la transformación social (que aquí aparece entrelazada con la idea de revolución socialista sin referencias concretas a Perón), por parte de los intelectuales, los obreros, las organizaciones armadas. El texto sostiene pares binarios: capitalismo-socialismo; intelectuales-obreros;

²⁴⁶ La crónica, según Carmen Perilli, es una reconstrucción literaria de sucesos o figuras: a diferencia del reportaje en el que el tono objetivo “desecha por conveniencia la individualidad de sus autores, la crónica usa a discreción la primera persona y narra libremente los acontecimientos como vistos o vividos desde la interioridad ajena, permite la intervención de la subjetividad” (2006: 93). La crónica no está obligada a explicar las razones de selección de los acontecimientos ya que “la retórica del género no otorga importancia a la coordinación ni a la subordinación. Procede por cortes, incluso sin sujetos que permitan reconstruir el enunciado” (2006: 93).

opresores-oprimidos, dictadura-sindicalismo; en este sentido, se hace eco de las oposiciones ideológicas vigentes de la época.

La configuración textual contribuye a resquebrajar las pretendidas diferencias entre la novela, el testimonio y otros géneros que en la época ya se hallaban en jaque y relativiza que uno u otro sea detentador de un funcionamiento y un efecto *per se*. Encuentra en la contaminación genérica su potencia pues en ese intersticio surge el modo de intervenir en el dilema entre palabra y acción y, al mismo tiempo, en la encrucijada del qué escribir cuando se continúa con la escritura: testimonios (“narraciones de urgencia”) o ficción. No obstante, a contrapelo de la época y sus prevenciones respecto de la novela, *Los pasos previos* coloca a la ficción como espacio articulador del testimonio y el periodismo. Aún más, no es una novela sobre “los condenados de la tierra” (Fanon 1961) sino sobre los intelectuales, aquellos que se hallan bajo la lupa de las agrupaciones de izquierda y cuyas acciones siempre son sospechosas de ser exponentes de su extracción de clase, intelectuales considerados prescindibles que debían transformarse en revolucionarios y dejar de ser lo que eran. Urondo realiza lo que ningún otro en ese momento, le da lugar a quien ya en el contexto de los años setenta era un actor secundario y sospechado. Su voz no se acopla a lo establecido, no es una más del coro que plantea lo imprescindible de escribir lo que los pueblos reclaman como hemos leído en los teorizadores del testimonio de los años sesenta, sino que escribe su historia y la de sus compañeros. En un contexto de lucha donde -como enuncia Gilman (2003)- prima la escisión y la desconfianza mutua, realiza una apuesta a contramano: dar voz no solo a los actores ya conocidos -guerrilleros, obreros, explotados- sino a aquellos que en esa coyuntura se les estaba negando -los intelectuales- que también renuncian a ideas y costumbres, se transforman internamente, pierden afectos, trabajos, reconocimiento, la propia vida y lo hace desde una narración cuyo tono es mesurado, neutro y que se remarca -desde la perspectiva de un narrador inflexible que no escamotea liviandades y flaquezas en el grupo intelectual- una por una las opciones disponibles sin juzgarlas. Allí radica su fuerza y al mismo tiempo su debilidad: en la enumeración sin pausa de actitudes y disposiciones pierde densidad narrativa por la multiplicación de historias que no avanzan.

Respecto de los materiales no ficcionales, los textos de Ongaro y de Barraza se incluyen desde el segundo capítulo; capítulos segundo, cuarto, quinto y séptimo para los fragmentos de *Solo el pueblo salvará al pueblo* y capítulo tercero y sexto para fragmentos de las notas periodísticas escritas por Leopoldo Barraza y publicadas originalmente en *18 de marzo y Compañero*.

El primer texto incorporado contiene fragmentos del libro *Sólo el pueblo salvará al pueblo*, el cual recopila discursos pronunciados por Raimundo Ongaro, escritos con la colaboración de Rodolfo Walsh y publicados previamente en el Semanario CGT de los Argentinos. Según se lee en la edición, los comentarios que acompañan a los discursos fueron también escritos por Rodolfo Walsh. Los pasajes muestran el proceso por el cual se formó la CGT disidente, cuáles son los motivos de su conformación, sus reclamos, el plan de lucha que lleva a cabo en la coyuntura de la proscripción del peronismo y dictadura en la Argentina, sus disputas con la CGT oficial y con los colaboracionistas y participacionistas cuyos principales exponentes son Augusto Vandor y José Ignacio Rucci, las alianzas momentáneas y las defecciones con los gremios y los hombres que los encabezan, entre otras cuestiones. Los discursos de Ongaro y, sobre todo, los comentarios de Walsh buscan intervenir activamente y sentar posición sobre los conflictos sociales de la época; en primera instancia al interior del sindicalismo pero haciendo extensiva la situación de represión e injusticia al conjunto de la sociedad. El objetivo es claro: persuadir al lector y lograr su adhesión.

Como se observa, la autoría está desdoblada: el texto aparece bajo la firma de Ongaro pero la organización del relato, la selección de discursos de este sindicalista y la investigación sobre las idas y venidas de los diversos gremios es obra de Rodolfo Walsh. El relato inicia con una introducción a la situación de la clase obrera después del golpe de estado comandado por Juan Carlos Onganía el 28 de junio de 1966, da cuenta de la relación del sindicalismo con los trabajadores, con los empresarios y con el gobierno; luego en el contexto delineado procede a explicar la gestación de la CGT de los Argentinos de la mano de Raimundo Ongaro y los conflictos entre ésta y la CGT “oficial”, las conquistas que obtuvo para la calidad de vida de los

trabajadores, su relación con la dictadura, entre otras cuestiones. Los fragmentos de los discursos dados en diferentes ocasiones por Ongaro y sus opiniones en entrevistas validan y refuerzan lo expuesto por Walsh. El narrador, en este caso, fija posición desde el inicio, no sólo en la selección de hechos, discursos, declaraciones y el montaje a los que los somete sino también en las evaluaciones sobre los hechos y las personas involucradas donde divide claramente las aguas entre defensores del pueblo y enemigos de éste. Vandor y su grupo son calificados de “dialoguistas”, “participacionistas”, se los acusa de romper paros, intervenir gremios, no plantear una oposición directa a la dictadura y negociar con ésta buscando el beneficio propio (tanto económico como político) y no el de sus representados; a los dirigentes de otros gremios que se pasan a las filas del vandorismo los acusa de traidores mientras que la dictadura es vista como “rapaz y corrompida” por lo que su “liquidación” es “una etapa necesaria”. En contrapartida, Ongaro es el “dirigente excepcional”, sacrificado por la causa, sus discursos son “brillantes y hermosos” y la lucha de la CGTA es justa en tanto representa los intereses de la mayoría de los trabajadores explotados. Rodolfo Walsh hace explícita una posición que considera válida en el oficio periodístico: no hay neutralidad sino toma de partido basada en argumentos fidedignos que presenta para mostrar el estado de situación al interior del sindicalismo y cómo éste es producto de una coyuntura político-social, a la que subyace la lucha de clases.

Por otra parte, se incluye la investigación realizada por el periodista Pedro Leopoldo Barraza sobre el secuestro, tortura y desaparición de Felipe Vallese así como también el secuestro seguido de tortura de sus amigos y familiares. Vallese es considerado como el primer desaparecido político ya que en el momento en que lo secuestraron se desempeñaba como delegado sindical en el gremio de los metalúrgicos (UOM), a cargo de Augusto Vandor. La operación por parte de Urondo de incluir las notas periodísticas de Barraza puede leerse en dos sentidos. El primero como un intento de rescatar del olvido este episodio y mostrar que el proceso de violencia y represión ha comenzado mucho antes de la dictadura de Onganía. En un segundo sentido, esta denuncia actúa en el presente de la enunciación (1974) al contribuir a la construcción de una memoria común en la que está presente la violencia a la que son sometidas las clases

populares por parte de un estado represor. Así, estas notas se distancian de su enunciación primaria (en un periódico), se autonomizan y entran en relaciones con el nuevo marco que constituye *Los pasos previos*.²⁴⁷ Es por eso que pueden leerse en espejo con el secuestro, la tortura y la desaparición del personaje de la novela Marcos Poletti –línea de lectura que será retomada más adelante– así como constituyen pruebas del accionar colaboracionista de Vandor que a su vez respaldan lo expuesto por Ongaro-Walsh previamente.

La investigación de Barraza, en la que se recuperan testimonios de las víctimas, muestra el poder criminal y encubridor del Estado así como el silencio y la pasividad de la CGT oficial. En este contexto, deja en evidencia la indefensión de las clases populares ante estas acciones en las que se ven implicados directamente la policía como ejecutora de la represión, la justicia ante el encubrimiento de los testimonios por parte de los jueces y los sindicatos debido al silencio de los dirigentes gremiales y a la inacción en la no organización de protestas colectivas. El narrador se sitúa en el rol de detective investigador –propio del género policial– teniendo como modelo explícito a *Operación Masacre*. En función de este rol rastrea pruebas incriminatorias para los captores, busca a las víctimas a fin de obtener sus testimonios, expone las mentiras y contradicciones que presentan las declaraciones de los organismos oficiales. Es también quien le otorga significado a los hechos que sucedieron puesto que en varios casos los protagonistas desconocen los motivos que desencadenan el accionar policial. En este sentido, el relato ensaya una explicación de las razones que motivaron los secuestros, las torturas de Felipe Vallese, sus amigos y familiares. Así, la investigación devela que estos delitos obedecen principalmente a la relación de Vallese con Alberto Rearte y de estos con Rearte y/o con el propio Vallese y que las torturas con picana eléctrica tienen por función obtener información sobre el paradero de Rearte.

El objetivo de las notas es, según Barraza, desmentir comentarios y opiniones falsas sobre el carácter y el accionar de Vallese vertidos por la prensa oficial y, de este modo, entablar con

²⁴⁷ Sobre las notas periodísticas y los cambios que se producen al pasar a libro, seguimos lo expuesto por Ana María Amar Sánchez en *El relato de los hechos*.

estas versiones una disputa por la construcción de la verdad cuyo fin último es el convencimiento del público. Sostiene Barraza:

Los que, como yo, no conocen a aquel que hoy está prisionero de los torturadores, pensarán, se crearán fantasías sobre su imagen. (...) La mayoría creará quizás una imagen ideal; los más débiles, siempre propicios a dejarse ganar por la deformación de los hechos, por los dueños del poder, por los que dominan los aparatos de prensa y difusión, se lo imaginarán como un “terrible terrorista” según los hábiles “trascendidos” oficiales. Por lo que a mí respecta, sin compromisos contraídos con nadie, excepto con la verdad, y con numerosas veladas acumuladas en busca de todos los antecedentes del “caso” Felipe Vallese, descarto la versión oficial por absurda o por idiota (101).

Este compromiso con la verdad lo hace apoyarse rigurosamente en los testimonios por lo que no figuran los pormenores de la tortura de Felipe Vallese o su comportamiento ya que el periodista no posee fuentes (testimonios directos o indirectos) que hayan presenciado la misma aunque sí sabe, basado en dos testimonios, que lo han torturado brutalmente. El primero es el de su hermano Ítalo Vallese, quien conversó con él celda de por medio en la comisaría primera de la regional de la policía de San Martín y, el segundo, las declaraciones de presos albergados en la comisaría de Villa Lynch que lo ven golpeado, lastimado y hambriento. No obstante, conjetura acerca de lo que le ha ocurrido, aunque deja en claro que se trata de su opinión. Así, sabiendo los efectos que puede generar la picana, arriesga dos hipótesis: o ha quedado paralizado o bien ha muerto en una de las sesiones de tortura o por sus efectos.

3.1 Textos ficcionales y testimoniales organizados en una visión de espejo

Los pasos previos narra los derroteros de un grupo de amigos intelectuales y artistas en los años 60 y, simultáneamente, al incluir textos periodísticos y discursos políticos delinea una estructura de sentimiento que busca abarcar un panorama amplio de las resistencias a un modelo económico-social en la Argentina de los sesenta. La configuración apuesta a construir una totalidad que permita observar cómo se traman las relaciones en dos espacios: el del campo cultural y el campo popular representado en las figuras sindicales y en los obreros. El primero a través de las relaciones entre los amigos que conforman el grupo ficcional de la crónica; el del campo popular, a través de los discursos de Raimundo Ongaro y de las notas del periodista

Leopoldo Barraza sobre la detención y desaparición de Felipe Vallese. Presentada en partes diferenciadas, queda expuesta la escisión entre estos espacios que también se traduce en los lazos que los intelectuales mantienen con el mundo obrero, los que son, en el mejor de los casos, circunstanciales. En esta dirección, el texto de la crónica presenta solo en dos episodios (I. Estado de asamblea y LXII Guardaespaldas) conflictos relacionados con la organización en fábricas y sindicatos: el primero narra una votación en un local sindical y el segundo, refiere a la muerte de un líder sindical (con obvias referencias a la muerte de Augusto Vandor).

Asimismo, los desacuerdos en el espacio cultural se exponen a través de conversaciones pero no se cuentan entre estos el de la relación con movimientos sociales y/o organizaciones sindicales o políticas. La trayectoria de Marcos (protagonista destacado en la ficción) es ejemplar. En su último viaje a La Habana se encuentra con Carlos, un conocido cubano relacionado con la organización de grupos insurgentes ante quien se enoja y expone sus quejas de que no lo hayan contactado anteriormente como habían pactado. Esta desilusión muestra la actitud de dependencia en primera instancia de la revolución cubana y su gesta revolucionaria y luego la nula inserción de Marcos en su contexto de origen y de trabajo. La vinculación no se hace con las bases populares del país sino con grupos armados extranjeros:

Concertaron que alguien lo buscaría en Buenos Aires —“vengo de parte de Carlos, del bar ‘Las Antillas’— y él se pondría a disposición de esa persona para la tarea y en el lugar que le encomendara. (...) pasaron los días y los meses. La ansiedad fue creciendo y la espera y la soledad —no tener nadie con quien hablar ni poder hacerlo— convirtió la expectativa en desesperación.

Como se ha explicitado, los acontecimientos que se relatan en las tres partes que constituyen el texto no están aislados entre sí, sino que funcionan en espejo y, en tal sentido, iluminan zonas no atendidas o en penumbras de los demás relatos. Por lo tanto, aunque se presenten hechos adscribibles a una década reconocible (los sesenta) en un lugar determinado (Buenos Aires) y el punto de vista o perspectiva ideológica desde los que se los narra muestre cercanía, lo que se modifica es la focalización en unos y otros.

Así, en el primer apartado “Estado de asamblea” del primer capítulo de *Los pasos previos* se escenifica la realización de una asamblea sindical en los meses previos a la dictadura de Juan Carlos Onganía de la que participan Palenque, Marcos, Manuel, Rinaldi (que aparece circunstancialmente, pero es presentado como un militante avezado en la lucha político-sindical) y el Monje (jefe de una facción enfrentada al grupo de la renovación sindical). En la misma se eligen representantes distintos de los que hasta ese momento dirigían el gremio y se exhiben las fricciones que esta situación produce. En esta ocasión Palenque y sus compañeros logran hacerse con el control de la federación mediante el voto, no sin resistencia del grupo contrario.

Esta construcción ficcional reenvía al capítulo 2 en el que Ongaro-Walsh explican la creación de la CGT de los Argentinos comandada por el primero y las internas, debates y luchas que ésta tiene que dar para poder seguir existiendo ante la negativa por parte del gobierno de darle entidad a la CGTA y los conflictos que mantienen con la CGT que dirige (en las sombras) Augusto Vandor. En la misma línea de la lucha sindical, meses más tarde, se produce una huelga en un diario que termina arrastrando a todo el sector de los gráficos; mediante ésta consiguen lo que pedían pero luego de unos meses –ya implantado el golpe de estado– los huelguistas son despedidos. Marcos, que trabaja en uno de esos diarios, renuncia. Entre el despido y la renuncia, se abre la grieta que separa unos de otros. Los obreros son descartados sin explicaciones mientras que la posición de Marcos es moral pues no se menciona que haya recibido ninguna advertencia de las autoridades del diario o haya sido presionado. Siguiendo esta línea, el capítulo expone el proceso que por esos años atraviesan los profesionales de la cultura respecto de su implicación en las diversas opciones de compromiso con la revolución y/o el cambio social a través de su participación en organizaciones sindicales. Impuesto el gobierno de facto los posicionamientos se complejizan:

...desmembradas, quedaban también las viejas organizaciones, los viejos partidos que alguna vez hablaron de revolución: se había producido el vacío para unos y para otros. Ya no se trataba de discernir si estaban o no dadas las condiciones para soltar amarras; o, si por el contrario, esas condiciones debían ser precipitadas. El abismo rodeaba a todos: estaban unos en pleno salto, otros observando el espacio por donde se trazaba la parábola. Había que empezar de nuevo u olvidar. Lo inquietante era que alguien se estaba equivocando. Y sólo el tiempo haría evidente los errores, solo el fracaso demostraría algo convincente (25).

En el inicio del capítulo 4, que comienza con el texto de Ongaro-Walsh, se transcriben pasajes del “Mensaje a los trabajadores” que profirió Ongaro en conmemoración del 1° de mayo en 1968 donde señala la necesidad de que el sindicalismo no actúe en beneficio propio sino que se una a todos aquellos sectores que luchan por la liberación nacional. Nuevamente en espejo, la crónica ficcional relata la estadía del grupo de amigos en La Habana en ocasión de celebrarse el Congreso Cultural (al que nos hemos referido anteriormente) también en 1968. Durante este evento, en conversaciones en hoteles y bares, se debate duramente acerca de los caminos a tomar por los intelectuales y el campo cultural. En esta dirección, se exhiben los derroteros seguidos por los trabajadores y por los intelectuales, pues son “los pasos previos” a lo que ocurrirá en los albores de la vuelta de Perón, esto es, la reunión de un frente que aglutina estudiantes, obreros e intelectuales (entre otros) que luchan por el fin de la dictadura y del exilio del líder. Y esos derroteros implican en ambos casos –como se muestra a partir de las huelgas, represiones, acosos, despidos y persecuciones– seguir un camino difícil y arriesgado que comporta también renunciamentos personales en busca del bien común. En este sentido, no es casual que el discurso de Raimundo Ongaro y el de Mateo (personaje de la novela) coincidan en que, aunque preferirían una vida de realización personal y ligada a los afectos, les ha tocado vivir una época convulsionada donde si se quiere mantener la dignidad se debe optar por la lucha y la resistencia.

En esta dirección, Ongaro sostiene:

Podría habernos tocado una época más feliz, y no nos toca; no podemos escuchar música y nos gusta; no podemos pintar, y nos gusta; no podemos escribir, y nos gusta. Quisiéramos estar con nuestra mujer, con nuestros hijos, con nuestros cariños. No nos dejan, nos quitan todo, todo está prohibido, prohibido, prohibido. Y entonces nosotros decimos: no acatar, no obedecer. No es que seamos fatalistas, no nos queda otro deber que ése. La patria, el pueblo, la familia, la persona, todo está acá aplastado (221).

Por su parte, Mateo se distancia de su pareja Isolda porque decide tomar las armas y, es tal su renunciamento que ante la llegada de una carta de ella, decide no leerla: “Mateo miró la carta, la olió. Acarició el sobre y, sin abrirlo, lo quemó con el encendedor” (319). En contraposición, le escribe también una misiva que le debe ser entregada cuando él muera. Allí le explica que eligió la vida con todos sus riesgos porque ésta es mejor que una sobrevida. Podría

haber optado por una existencia familiar y sin sobresaltos, pero ésta sería deficiente pues: “la vida que yo tengo no me pertenece, se la debo a muchos. Y la conciencia de esa vida es producto de sacrificios y martirios que no quiero traicionar.” (244). Dicha posición imperaba en una franja importante de los intelectuales²⁴⁸ que tomaban la figura del Che como referente de lucha y entrega al otro. Siguiendo esta línea, *Los pasos previos* menciona al Che y también al poeta José Martí con una frase que aparece recurrentemente en diversos textos de Urondo: “Osar, morir, da vida” (244). Así Mateo escribe en la carta para Isolda que porque la recuerda “nunca me quejaré por mi suerte, ni tendré la menor sospecha de arrepentimiento” (244). La vida y la muerte trascienden lo personal, no son propiedades privadas: “Por eso nosotros pudimos encontrarnos; mis amigos entre ellos, todos o algunos y una clase de hombres, la clase creadora del futuro, la que también trabaja y libra sus batallas por amor. Por eso es dueña del tiempo; de la historia” (244). La vida que vale la pena ser vivida es la que puede darse hacia otros.

El capítulo 5 expone la complejidad que atraviesa la realidad sindical argentina y cómo la CGTA y los diversos gremios aliados a ésta se enfrentan a la dictadura pero también y, sobre todo, se oponen a los dirigentes de las demás organizaciones peronistas que prefieren pactar con el gobierno y optar por la conciliación traicionando la lucha que emprenden los trabajadores desde las fábricas. Se manifiesta sin ambages la necesidad de dejar el plano discursivo de la discusión para pasar a la movilización y la protesta en la calle contra el régimen dictatorial. Simultáneamente, en la novela las disquisiciones dejan de ser sólo discursivas y el aire comienza a enrarecerse con el secuestro de Marcos en París que fue torturado, asesinado y luego desaparecido. El enfrentamiento con el gobierno comienza a tomar sus primeras víctimas por lo que el compromiso con las ideas encarna ahora un peligro de muerte. Respecto de la relación entre las notas periodísticas de Barraza y la ficción, la construcción en espejo se establece a partir de la figura de Marcos Poletti, y la del relato testimonial reconstruido por Barraza de Mercedes

²⁴⁸ En la de Urondo como da cuenta su vida y sus poemas (recuérdese “Carta abierta”), la de Julio Roqué como lo muestra su hija en *Papá Iván*, Tulio “Tucho” Valenzuela y su compañera Raquel Negro cuyas opciones por el partido en detrimento de la seguridad personal se da cuenta en *Recuerdo de la muerte* de Miguel Bonasso y en la película *Operación México*, en la decisión de Ricardo Zucker de volver al país a raíz de la contraofensiva montonera como relata su hermana Cristina en *El tren de la victoria*, por citar algunas vidas que tuvieron un alto perfil.

Cerviño de Adaro, integrante de la pensión en la que vivía Felipe Vallese y que es secuestrada junto con los demás habitantes de la casa unos días después de la detención de éste por las fuerzas policiales. El relato testimonial y el ficcional configuran los lugares “aceptables” de la víctima y del verdugo en tal situación. Esta construcción se proyecta al futuro pues *Los pasos previos* es uno de los primeros textos en Argentina que comienza a definir el núcleo del cuento (Ludmer 1999, Nofal 2009a), que instituye la posibilidad de resistencia ante la tortura y la inquebrantabilidad del sujeto con firmes convicciones.

En las notas de Barraza incluidas en el capítulo tres se configura un relato testimonial heroico, reconstruido por el periodista a partir de la palabra de la testigo Mercedes Cerviño de Adaro. Es heroico porque se soporta la tortura sin dar ningún tipo de información. En la “primera sesión” de picana se delinear claramente las virtudes a emular de su comportamiento ante tal situación: estoicismo, resistencia y compromiso.

Comportamiento estoico ante el escenario de tortura y las amenazas de sus captores:

...le avisan que van a aplicarle la picana. Puede observar las camillas, las sogas y las gomas. (...) —Ves todo esto —le dicen nervioso—. Es la picana. Con esto vas a hablar. (...) Entre dos la sientan en una camilla sujeta al piso, le colocan las bandas elásticas, la atan de pies y manos y le untan el cuerpo con un pincel empapado en vaselina. —Mirá esta hija de p... Dieciséis años que vengo haciendo este trabajo y jamás he visto tanta serenidad... (119).

Resistencia para soportar la tortura sin hablar que se sostiene en el compromiso con los principios y creencias que posee:

Su cuerpo es quemado por el aparato infernal, mientras le preguntan: —¿Dónde está Rearte? ¿Qué sabés de la calle Gascón? ¿Dónde están los uniformes? (...) Como lo que le están haciendo no da resultado, aumentaron las torturas. Entonces le pasan dos picanas. Mercedes soporta todo en silencio; nadie más que ella sabe cuán pesado fue soportar esa cruz, pero sabía también que el silencio es el mejor antídoto contra esos anormales. —Son duros ustedes... mueren por la causa, no hablan... Pero te vamos a matar. Primero te vamos a aplicar la picana todas las noches. No vas a poder aguantar estas sesiones. Después te vamos a tirar al mar... (119-120).

Estas citas son fragmentos de la primera sesión que, según testimonio de Mercedes, duró dos horas y media. En la segunda, ella está aterrorizada pero no quebrada y por eso enfrenta a sus

verdugos exigiendo saber qué ha ocurrido con Felipe. El lenguaje del narrador no es aséptico ni busca generar un efecto de objetividad, tanto en el relato de la tortura como en la caracterización que realiza de Vallese. Por el contrario, el caso “es monstruoso”, los personajes implicados son “siniestros”, los policías son “criminales”; como en *Operación Masacre* el periodista investigador suma denuncias, conecta cabos sueltos, conjetura motivos para una u otra acción por parte de la policía, da cuenta de las idas y venidas del caso en comisarías, juzgados, la prensa, etc. En el texto se destaca que es posible vencer el miedo y el terror si se poseen convicciones y compromisos con los que se quiere. Por eso también la acción que se remarca es la de la denuncia penal contra la misma policía y demás personas intervinientes, aun temiendo represalias, en detrimento del “no meterse en más líos” de Osvaldo Abdala (amigo de Vallese) y de su familia. En conclusión, en este texto de 1963 ya se determina el “deber ser” del sujeto ante la tortura, enfatizado ante el hecho que Mercedes ni siquiera es militante sino conocida de Vallese y su familia. Si bien el relato no lo explicita es evidente que, de un cuadro político, un militante, un obrero radicalizado se espera igual o mayor resistencia a los tormentos, dada su formación política y su compromiso con una causa colectiva.

Respecto del recorrido de Marcos, previamente en el capítulo 2, situado en 1966, es apresado ilegalmente por la policía de Entre Ríos y llevado a la comisaría. Luego, es llevado a una casa donde es interrogado (sin métodos de tortura) por una persona extranjera, Cabrera, de quien se dice que es agente de la CIA. El interrogatorio tiene como objetivo obtener información referida a posibles grupos organizados en contra del régimen. En el diálogo entablado se refieren al libro escrito por Marcos sobre el secuestro y desaparición de Felipe Vallese; cada uno defiende su postura, el comportamiento de Cabrera es aséptico y el de Marcos desafiante:

- No perdamos tiempo. Usted primero utilizó la ironía, es natural; luego la burla y ahora se ha puesto temperamental. Yo entiendo que quiere ganar tiempo, pero aquí estamos por alguna razón, por más vueltas que le demos. Además tenemos todo el tiempo por delante.
- Esperemos entonces, hagamos tiempo.
- Quiero aclararle que, si bien dispongo de todo el tiempo necesario, no hay por qué derrocharlo. (...)
- Puedo organizarle una linda campaña de difamación a nivel internacional.
- No se la van a creer.
- Convinciente. Me refiero a sus compañeros. (...)

- Hágame quedar mal si quiere: me importa un pito mi prestigio. “Me cago en la posteridad”, como dice un amigo mío.
- No es tan fácil: usted tiene una responsabilidad como intelectual. Usted es un ejemplo para mucha gente. O puede serlo; tanto en un sentido, como en otro.
- Hagan lo que quieran: ellos tendrán que aprender a decepcionarse. Tendrán que foguearse en la desesperanza, para esperar algo. Para tener derecho a esperar. (...)
- Sabemos que hay diversos grupos que están trabajando. Es gente que no está esperando precisamente, sino que va a salir.
- Esa es la segunda etapa: la espera, la esperanza, siempre está antes.
- ¿Qué sabe usted de esos grupos?
- Nada. Pero me alegro de que existan. (88-89).

Marcos, sabiendo desde antes que no hablará, entra en una batalla verbal con su interlocutor hasta que se aburre y se desinteresa de lo que le dice. Muy diferente es el secuestro del dirigente metalúrgico Felipe Vallese y el de su familia; éste anticipa el *modus operandi* que la represión extenderá desde las clases populares a principios de los sesenta (y por lo tanto con menos medios para defenderse de los atropellos policiales), a miembros destacados de la cultura finalizando la década y luego con la instalación de la última dictadura a una parte más amplia de la sociedad. Este otro funcionamiento del régimen es escenificado en el segundo secuestro del que es objeto Marcos durante su estancia en París en 1969, en el capítulo V “La última cena”. Su interrogador es nuevamente Cabrera. Desde el inicio, se muestra el cambio de actitud de uno y otro, resultado de la coyuntura sociopolítica que antes impedía ciertas acciones y ahora las avala. Cabrera comienza como el profesional aséptico que hace su trabajo para derivar en la imagen del verdugo “al que se le va la mano” en tanto que Marcos varía de una posición indiferente, similar a la del primer encuentro, a la angustia y desesperación cuando, al ser brutalmente torturado, sabe que luego lo matarán. Su conducta ante la tortura con picana eléctrica es similar a la de Mercedes en el relato de Barraza aunque menos estoica; resiste sin hablar hasta el límite de sus fuerzas para luego mentir sobre lo que le preguntan, ser descubierto en la mentira y presentar otra vez resistencia. La construcción de la escena es verosímil excepto en un pasaje que funciona como alegoría de un futuro promisorio en el que su voz de torturado será oída y retomada por esos otros que tienen sus mismas convicciones:

...la última frase fue tapada por su propio grito que inundó la habitación y salió corriendo por plena calle, cruzando el mar, llegando hasta las orillas de su país; algunos pescadores se alarmaron con esa presencia inusitada y corrieron a recoger su grito exhausto en la playa, como un bonito, transido y gallardo aún, varado en un puerto seguro (259).

Por último, en el capítulo 7, situado a fines del 68 y de lleno en el 69, el discurso de Ongaro y el de Walsh plantea, por un lado, la relación de la CGTA con la revolución: no es una organización revolucionaria aunque lucha por los problemas que afectan a todo el país y no a una parte de él, así como prepara las condiciones para que surja la forma argentina de hacer la revolución. En este sentido, se plantea la necesidad en una etapa próxima de otros tipos de organizaciones no políticas pero revolucionarias que con sus acciones puedan tener un mayor impacto social, que al mismo tiempo no sean tan visibles (y, por ende, demasiado vulnerables al accionar represivo) como los sindicatos y que dispongan de los medios y elementos necesarios para la toma del poder. En esta dirección, en el mismo capítulo se narra en la ficción los eventos que iban a marcar un cambio en las relaciones de poder y una fractura en el gobierno dictatorial como fue el Cordobazo (iniciado el 29 de mayo de 1969), el rosariazo (mayo-septiembre de 1969), y sus acompañamientos en otros lugares del país. Así, una acción guerrillera relevante en términos políticos como el incendio intencional de trece supermercados Minimax en Buenos Aires por parte de un grupo que luego conformará las Fuerzas Armadas Revolucionarias en oportunidad de la visita de Rockefeller el 26 de junio de 1969 es narrada en “Grandes almacenes” (cap.7, LXIV); y un acontecimiento político-social de gran envergadura como las huelgas y enfrentamientos entre obreros y estudiantes contra la policía que tuvieron como eclosión lo que se dio en llamar Cordobazo y luego Rosariazo es referido en “Invasiones inglesas” (cap. 7, LIX).

El clima se correlaciona con el de la novela en tanto en ésta, tomando como referencia a este grupo de amigos, ya no es tiempo de vacilaciones, se está o no comprometido con la lucha por la revolución y en qué grado; la discusión no es discursiva como en el capítulo 4 sino que se vuelve concreta al afectar a los cuerpos. Allí entonces vemos las diversas opciones: la de Severo que decide convertirse en actor reconocido y para lograrlo abandona conscientemente sus anteriores ideales, Simón (el escritor), que ante la muerte de Manuel en una movilización se va del país (y seguirá a su modo contribuyendo con el proceso revolucionario a partir de prestar testimonio de los crímenes cometidos por la dictadura en el exterior), y los demás que en diversos

grados eligen quedarse y colaborar desde sus lugares particulares y específicos con la lucha que se plantea y la que se avecina.

De esta manera, *Los pasos previos* revisa el modo en que se constituye la novela y el testimonio. Como hemos visto, en los años sesenta y setenta en la Argentina la literatura es interrogada y puesta en cuestión en cuanto a la función que le cabe en un contexto revolucionario. En este sentido, comienza a pensarse, retomando en la Argentina el camino abierto por *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh (y en el continente en otras experiencias de escritura como *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet o *La guerrilla tupamara* de María Ester Gillio), en la posibilidad de crear o conformar otros modos de expresión, más –en teoría– ajustados a los fines de esos momentos y sin que ello implique abandonar la literatura. En este contexto es que podemos ubicar la apuesta estética que implica *Los pasos previos*; texto que rebasa la parte ficcional allí presente. El proyecto es mucho más ambicioso e implica pensar sobre todo a la literatura como modo de conocimiento de hechos acaecidos. Se trataría de una escritura tan válida como el testimonio directo de los testigos y las investigaciones periodísticas; cada una de estas formas atestigua a su modo una parte del entramado histórico-social. Modo de conocimiento en tanto lo que se relata es una reconstrucción ficcional pero que es consistente con las coordenadas espaciotemporales de los años sesenta en lo que respecta a formas en las que se gestó la incorporación de una generación de intelectuales-artistas-trabajadores de la cultura al compromiso y a la lucha armada.

3.2. Figuraciones del artista y del intelectual a través del estereotipo

Hasta aquí nos hemos referido al modo en que se entran las tres partes que configuran *Los pasos previos*; en este apartado, nos detendremos en la configuración narrativa de los personajes. Al respecto, estos están delineados de modo de colocar en primer plano lo que piensan y opinan sobre aspectos políticos, sociales o culturales y, en tal sentido, son retratados sin fisuras

en relación con el rol a representar que cada uno tiene asignado. Este esquematismo en la narración da cuenta de que, antes que caracteres singulares, constituyen estereotipos.²⁴⁹

En el capítulo 2, hemos desarrollado –en relación con la importancia del realismo en la literatura argentina– la categoría de “tipo” formulada por George Luckás en *Ensayos sobre el realismo*; en este texto se exponían claramente las diferencias sustanciales del tipo con la media estadística. No obstante, el modo que se comprendió en la época²⁵⁰ por algunos grupos intelectuales fue equívoca y en el capítulo 1, apartado IV, “Los cómicos y el dinero”, es posible advertirlo. En este apartado se produce una discusión acerca de los modos de representación legítimos y se despliegan diversas posiciones estéticas, éticas y políticas en relación con las formas de intervención del arte en el contexto social. Los integrantes del grupo de teatro (escritores, actores, directores, productores y también allegados que presencian el ensayo), dialogan sobre la puesta en escena de una pieza que transgrede los límites impuestos por el *status quo* y que, por ello mismo, puede implicar perder el espacio físico del teatro debido a su clausura. El argumento de la obra aparece enunciado por uno de los participantes y es una exacerbación de lugares comunes transgresivos:

Un cura (...) hermano de un general, se enamora de su cuñada quien, a su vez, es madre de un chico homosexual; en tanto el papá del chico es un poco impotente, pero tiene dos amantes: una tía de él, hermana de su madre, y una compañerita de su hija, que ella sí cursa el cuarto año del colegio de las Hermanas Adoratrices; la sirvienta de la casa también es normal, aunque peronista y, a cada rato, habla de los pobres (33).

Las prohibiciones de la iglesia y el valor de la familia, el tabú de la homosexualidad y la farsa de la hombría, especialmente en un grupo cerrado como la institución militar, la doble vida del padre entre una relación incestuosa y la corrupción de menores, la empleada doméstica a quien su pertenencia de clase la mantiene “normal” y la acerca al peronismo. La transgresión del límite

²⁴⁹ Personajes estereotipados estaban presentes también en *Sainete con variaciones* y en *Veraneando*.

²⁵⁰ Los debates en torno a la teoría luckacsiana y, específicamente, respecto del “tipo” continuaron en nuestro país y tuvieron un punto de inflexión en las posiciones disímiles presentadas en *Boletín* N° 12 por Martín Kohan en su artículo “Significación actual del realismo críptico” y Sandra Contreras en “Realismos, jornadas de discusión” en *Boletín* N° 12. Recientemente, en *Discusiones sobre el realismo* (2018) Contreras vuelve sobre este debate.

se plantea en lo discursivo; en este nivel la obra se opone al modelo familiar/social que desde el Estado se promovía pues es una apuesta a “desenmascarar” la hipocresía de la clase media que adscribe discursivamente a ciertos valores morales que en la práctica niega. Así configurado el texto teatral que se representará –como en la ficción– estará conformado a partir de estereotipos correspondientes a grupos sociales. No obstante, la interrogación sobre las formas –el lenguaje, la trama, la composición espacial y temporal, la preparación de los actores– no es tema de diálogo ni discusión en *Los pasos previos*. La atención se centra en el mensaje que vehicula la obra, en la identificación del espectador con la escena que ve y a partir de esa identificación la posibilidad de cambio. En palabras del escritor de esta obra, Simón (personaje de *Los pasos previos*): “hay que estar en la realidad, pero no para adaptarse a ella, sino para modificarla. Yo no soy un escritor reformista, soy un escritor revolucionario” (36). Centrada así la cuestión en la situación a representar, la discusión gira alrededor de la noción de tipo que aquí, a diferencia de lo planteado por Lukács, es asimilada a estereotipo:

Schneider había defendido a los personajes tipo, pero Mateo no estaba de acuerdo: “Ninguna obra importante, por más realista que sea, ha sido hecha por personajes tipo. Y si hay algún ejemplo en contra, es porque generalmente estos personajes están viviendo situaciones atípicas”. Sin embargo Simón sostenía que debíamos conocernos, saber cómo somos el común de la gente, buscar soluciones comunes (37).

Este diálogo (inclusive en su aprehensión errónea del concepto de tipo) es síntoma de la preocupación presente en la época (y que hemos visto teorizada en los textos de Agosti, Portantiero y Schmucler), por dar cuenta artísticamente de las características generales o colectivas de la sociedad y, de este modo, contribuir a lograr un efecto en el espectador/lector que conlleve a la transformación del orden social. El resumido guion teatral y la discusión sobre el tipo se emparentan con el modo en que la ficción construye los personajes. En el afán por registrarlo todo, los personajes no tienen espesor narrativo, es decir, lo que deben decir y sus formas de acción se configuran de tal modo que en ellos se halle comprendida la mayor cantidad de opciones disponibles en el momento. Situaciones y personajes son intercambiables; no hay acción ni pensamiento que no pueda ser remitido y explicado dentro del esquema macro “los caminos de los intelectuales en la época del sesenta”. El plan que rige la escritura recurre al

estereotipo, a los lugares comunes del imaginario social y a la medianía de hombres y acciones que se presentan, ante todo como previsibles. Si Lukács en *Ensayos sobre el realismo* afirmó que “no es un verdadero realista (...) aquel que dirige y regula el curso de la evolución de sus propios personajes” (1965: 19), es particularmente esta perspectiva de direccionamiento lo que encontramos en la disposición de los personajes de *Los pasos previos*: para todos hay algo determinado, encarnan una idea y no se desvían de su realización. Se evidencia también una suerte de imperativo de dar cuenta de la realidad en forma “total” pero desde el estereotipo, con el objetivo de hacer coincidir escritura con el proceso sociopolítico de la época.

En conclusión, la configuración de *Los pasos previos* tiene aspectos productivos y otro que no lo es tanto en términos escriturarios. Productivos ya que en la red de relaciones que se tejen entre estos materiales se cuestiona las divisiones genéricas que aun desde la izquierda se promovían a efectos de poder distinguir eficacias (como se ha mostrado en relación al debate que al interior de *Casa de las Américas* y con la participación de escritores reconocidos como Ángel Rama, Noé Jitrik se gesta en la diferenciación entre testimonio y novela a comienzos de los años setenta); en esta dirección relativiza que uno u otro género sea detentador de un funcionamiento o un efecto per se. Siguiendo este sentido, *Los pasos previos* actúa una escritura de lo por venir, en tanto no se ajusta a formas establecidas o instituidas en la literatura de esos años. No obstante, es en la trama ficcional que se encuentra su mayor obstáculo pues en el afán por registrar individuos situados en una época histórica convulsionada, los personajes carecen de profundidad compositiva. Como se ha analizado, son determinados por estereotipos que (les) trazan un recorrido preestablecido a efectos de componer un abanico que exhibe múltiples opciones con sus riesgos consecuentes.

4.1. Antecedentes de la escritura testimonial: ¿Quién mató a Rosendo? de Rodolfo Walsh

Este texto, publicado en 1969 por Ediciones De la Flor, es el tercero que escribe Walsh en la línea “testimonial”. *Operación Masacre* de 1956²⁵¹ y *Caso Satanovsky* de 1957 (publicado en formato libro en 1973). Como los anteriores, primero se da a conocer en medios periodísticos en 1968, en este caso en una serie de notas aparecidas en el Semanario CGT (perteneciente a la CGTA) que Walsh dirigía.

En la “Noticia preliminar” que abre el texto se explicita su función como herramienta política ya que la serie de notas publicadas en el semanario intervinieron en “la batalla entablada por la CGT rebelde contra el vandorismo”. Mediante la explicación de cómo murió Rosendo García expuso los modos en que Vandor –líder de la CGT oficial y representativo de los líderes del sindicalismo peronista– ejercía la dirección del movimiento. Sus destinatarios “naturales” son “los trabajadores de mi país”. Estos últimos conforman la contracara de ese sindicalismo corrupto mediante la lucha que han entablado: “a ellos, a su memoria, a su promesa, debe este libro más de la mitad de su existencia” (1994: 2).

El narrador investigador reúne pruebas para, por un lado, demostrar que Augusto Vandor asesinó a su compañero Rosendo García y, por otro, exhibir la red de connivencia policial, jurídica y por lo tanto estatal que se teje alrededor del dirigente para protegerlo. Esa protección que el poder le confiere muestra que su liderazgo del sindicalismo no incomoda al sistema sino que es funcional al mismo. El texto acumula evidencias y su objetivo ya no es la justicia jurídica (como

²⁵¹ *Operación Masacre* trabaja sobre testimonios con una prueba irrefutable para demostrar la ilegalidad de la acción llevada a cabo por la policía: la ley marcial no se había promulgado en el momento de aprehender a los hombres y no puede ser aplicada retroactivamente. El texto se trama no para enjuiciar un sistema o un aparato sino un hecho puntual: el fusilamiento ilegal de doce detenidos. El narrador/Walsh busca justicia porque cree en el sistema. Cree que esto ha sido un error, no producto del sistema sino una acción cometida por personas particulares que deben ser apartadas de su cargo para que todo vuelva a la normalidad y él pueda volver a su “partida de ajedrez” una vez restablecido el orden y la seguridad. *Operación Masacre* puede ser leída como el desvelamiento que realiza el narrador de que los fusilamientos forman parte del sistema, no son un cuerpo extraño sino que se ajustan en él. La explotación de las clases trabajadoras y el silenciamiento de los crímenes políticos cometidos así como el terror instalado en la gente que sabe que cualquier cosa le puede ocurrir, aunque sea “inocente” es una modalidad represiva que sirve a unos intereses concretos: desterrar al diferente, al otro, al que se atreve a cuestionar el *status quo* establecido por las clases dirigentes. Con una visión romántica del oficio (como enuncia el mismo narrador, tomado de las películas y novelas policiales que ha visto y leído) y de la realidad social, emprende la investigación de lo sucedido. Pero a medida que la investigación avanza y las pruebas incriminatorias contra Fernández Suárez y los demás funcionarios policiales y judiciales se van acumulando sin que haya un castigo sino continuas dilaciones y retrocesos, Walsh comienza a comprender que el punto de partida es erróneo.

en *Operación Masacre*)²⁵² sino el esclarecimiento, la toma de conciencia de los trabajadores de la verdadera cara de Vandor y de tantos representantes sindicales como él:

Mi intención no era llevarlos ante una justicia en la que no creo, sino darles la oportunidad, puesto que se titulaban sindicalistas, de presentar su descargo en el periódico de los trabajadores. Ninguno atendió esa advertencia. Si con alguno he cometido error –cosa que no creo–, no ha sido por mi culpa. No hay una línea en esta investigación que no esté fundada en testimonios directos o en constancias del expediente judicial (1994:3).

Desde la “Noticia preliminar” se organiza el texto a partir de la dicotomía: sindicalismo/movimiento obrero, entreguistas/héroes. De la vida de los “héroes” –Blajaquis, Salazar– no puede ocuparse ya que el propósito es otro. No obstante, deja para el futuro la recuperación de los mismos: “algún día sin embargo resplandecerá la hermosura de sus hechos, y la de tantos otros, ignorados, perseguidos y rebeldes hasta el fin” (1969:). El texto avanza en una línea que no estaba presente en *Operación Masacre*; el “mal” ya no está afuera, sino en el interior del movimiento sindical. Puede plantearse de este modo porque el texto configura claramente un lugar de enunciación partidario: no es el periodista independiente de otrora sino que realiza su investigación enmarcado en una cierta tendencia dentro del peronismo (CGTA). Dentro de ese peronismo, aunque se corra el riesgo de que la denuncia sea “instrumentada por la propaganda del régimen contra todo el movimiento obrero”, es preciso transparentar lo que ocurre pues el riesgo mayor es la continuidad de políticas sindicales nefastas. El vandorismo es presentado como instrumento de la oligarquía y, por ende, no atiende las necesidades o reclamos de la clase obrera.

El testimonio se organiza a partir de entrevistas a los testigos directos de ambos bandos – Raimundo Villaflor, Rolando, Francisco Alonso, Imbelloni–, reconstrucción del lugar en el que se desarrollaron los hechos, realización de un croquis de los dos grupos que se trabaron en lucha y constancias del expediente judicial –partes policiales, copia del informe presentado por el

²⁵² Afirmado en esta posición, Walsh explicita: “no quise molestarte en cambio en presentar al juez doctor Llobet Fortuny la cinta grabada y el plano con anotaciones de puño y letra de Imbelloni, que constituían una prueba material. Por una parte, no era mi función. Por otra, tenía ya en mis manos una fotocopia del expediente que es en cada una de sus quinientas fojas una demostración abrumadora de la complicidad de todo el Sistema con el triple asesinato de La Real de Avellaneda” (1994:3).

laboratorio balístico forense que prueba que se tiró exclusivamente desde el sector de Vandor—. Aunque no hay pruebas irrefutables que Vandor asesinó a Rosendo García pues un testimonio puede ser contradicho por otro, hay evidencia suficiente para la siguiente conjetura:

...el proyectil número 4 fue disparado por Vandor, atravesó el cuerpo de Rosendo García e hizo impacto en el mostrador de La Real, que hasta el día de hoy exhibe su huella. Admitiendo que no baste para condenar a Vandor como autor directo de la muerte de Rosendo, alcanza para definir el tamaño de la duda que desde el principio existió sobre él.

Sobra en todo caso para probar lo que realmente me comprometí a probar cuando inicié esta campaña:

Que Rosendo García fue muerto por la espalda por un miembro del grupo vandorista. (1994:53).

Por último, a diferencia de sus anteriores textos testimoniales, Walsh escribe un capítulo final en el que da cuenta de las relaciones entre sindicalismo y vandorismo de modo de realizar un encuadre del contexto en el que se desarrollaron los hechos. Este último capítulo ratifica que no se trata de denunciar un hecho aislado o de su enjuiciamiento moral, sino que lo que interesa es contribuir a develar la corrupción y connivencia con los sectores dominantes de la CGT oficial con el objetivo de contribuir al esclarecimiento de la clase obrera peronista.

4.2. El antiintelectualismo de los intelectuales en las críticas a *Libro de Manuel*

Libro de Manuel es leído –y así lo han visto críticos como Bonano, Redondo 2010– en convergencia con *Los pasos previos* tanto por el momento de producción como por sus aspiraciones extraliterarias. Nos detendremos en la crítica que este texto recibió ya que posibilita comprender más claramente el clima de época de la época y cómo impactaba en los escritores y en los críticos.

Cortázar tuvo un recorrido similar al de otros intelectuales argentinos contemporáneos en su relación con la política. Abandona Argentina en 1951, según sus declaraciones, por la opresión que el gobierno peronista ejercía sobre la cultura y se radica en París, lugar donde escribe la obra que le vale reconocimiento internacional, *Rayuela*, en 1961. En 1963 visita Cuba y, producto de ese viaje, adhiere de modo entusiasta a la reciente revolución. Desde allí realiza declaraciones por

la autodeterminación de los pueblos y critica la situación de explotación e injusticia que atraviesan las sociedades occidentales por el modo de producción capitalista impuesto,²⁵³ que genera opresión y desigualdad. En esta dirección, el viaje a Cuba es, para este escritor, la prueba fehaciente de que la revolución puede realizarse, de que los hombres con el pensamiento y la acción pueden comenzar a escribir su historia y, sobre todo, de que los intelectuales están en condiciones de contribuir a esa causa. En consecuencia, Cortázar varía de una posición previa que acuerda vagamente con ideales de libertad y justicia pero sin un anclaje concreto, a un compromiso que de ahí en más asume. Éste irá tomando diversas formas: en los primeros años se concentra en declaraciones públicas a favor de la revolución y colaboración con los diversos emprendimientos culturales que se gestaban desde la isla: escritura en revistas, participación en jurados, entre otros. En tal dirección, mantiene una separación relativa entre la esfera artística y la esfera de intervención como miembro destacado del campo cultural. Esto le valió, así como a otros escritores –entre ellos Mario Vargas Llosa– varias discusiones, de las cuales la más resonante fue la que mantuvo con Oscar Collazos. Este escritor publicó en el semanario *Marcha* “La encrucijada del lenguaje” en agosto de 1969 donde coloca en entredicho la diferenciación entre acto creador y hecho intelectual, situándose críticamente respecto de la primera opción en tanto ésta pretende mantener la autonomía de la obra respecto de su “contexto sociocultural y político” (1970: 7). En respuesta, Cortázar escribe “Literatura en la revolución y revolución en la literatura” en el que retoma la contraposición planteada por Collazos entre *62 Modelo para armar* de su autoría y *Hombres de a caballo* de David Viñas y sostiene –luego de aclarar con gesto ampuloso que él votó a favor de Viñas en el concurso en el que presentó esta obra– que la primera es tan “revolucionaria” como *Hombres de a caballo*. No obstante, subraya que *Modelo para armar* es un texto crítico de modo profundo pues “ataco otras sumisiones y enajenaciones del hombre-lector latinoamericano, y apunto por fuerza mucho más a su futuro que a su presente” (1970: 71). Leído entre líneas, la novela de Viñas es entonces circunstancial y explícita frente a *62* que trasciende las coordenadas temporo-espaciales pues perdurará mientras el hombre no

²⁵³ También denominado en muchos textos y discursos de la época como imperialismo, con lo que se señalaba de este modo el ansia de conquista y expansión de EEUU.

modifique su concepción del mundo; transformación más compleja y extensa en el tiempo que la revolución efectiva pues se desarrolla en la mentalidad y en el modo de relacionarse entre sí de las personas.

En su respuesta, Cortázar sostiene que ni el contenido o las buenas intenciones determinan el valor de un texto, retoma así la discusión forma-contenido avalando la preponderancia de la primera. En consecuencia, coloca en primer término a los textos novelísticos que buscan transformar el género para lo cual se valen de “la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trama pluridimensional, la fractura del lenguaje” (1970: 73). Ante la acusación de Collazos de crear una literatura de evasión de la realidad, argumenta que su escritura ataca la realidad “buscándole las venas más secretas y ricas” colocando en discusión esta vez el realismo como forma válida y eficaz de representación. Si bien no sostiene explícitamente que prime la intención del escritor por sobre la obra, en su perspectiva las obras válidas provendrán de escritores que participen “del destino histórico inmediato del hombre” aunque “sean de pura imaginación”. Siguiendo esta argumentación, descalifica la división propuesta por Collazos entre intelectual y escritor. Sostiene –coincidiendo con la línea propugnada por Sartre– que el escritor tiene una responsabilidad moral que implica “la misión de combatir para que nuestros pueblos salgan por fin del subdesarrollo que los frustra y los envilece en todos los terrenos” (1970: 76).²⁵⁴

El tono de las discusiones que se entablan al interior del espacio de la “familia intelectual latinoamericana” (Gilman 2003) oscila entre la vindicación intelectual y el aprecio a nivel humano. En general, los participantes “salvan” al hombre y enjuician al escritor. No colocan en tela de juicio la moral y honestidad del contendiente con el que comparten una visión del mundo que podría resumirse en la necesidad de la revolución o el afán de transformación de la situación

²⁵⁴ Esta polémica fue continuada en un artículo de Vargas Llosa “Luzbel, Europa y otras conspiraciones” y la contrarréplica de Collazos “Contrarrespuesta para armar” que ya sin tono beligerante se publicará en el libro *La literatura en la revolución y revolución en la literatura* (1970). Vargas Llosa defiende el ejercicio de la crítica –Collazos le reprocha el cuestionamiento que realizara de la posición de Castro ante la invasión de la Unión Soviética a Checoslovaquia en 1968– sin concesiones a un gobierno, por más revolucionario que sea pues no solo cualquier hombre (incluido Fidel Castro) es falible sino que es el deber del intelectual mantener su espacio como tal y no como político. En esta dirección, la crítica se hace en nombre del espacio intelectual.

de explotación característico de la sociedad capitalista. No obstante, bajo la aparente máscara de la ecuanimidad y apertura al diálogo se yergue la autosuficiencia que se detenta (aunque no se declare) en el prestigio de escritor reconocido y que se cuele en los epítetos utilizados para caracterizar a Collazos: “fraile medieval”, “cazador de brujas”. Este modo de dirimir las disputas es sintomático del espacio de la izquierda y lo veremos en funcionamiento en muchas de las críticas que recibirá posteriormente *Libro de Manuel* y en la posición de este escritor en la polémica con Liliana Heker unos años más tarde, en 1973.

Las críticas hacia Cortázar no harían más que arreciar en los años subsiguientes. La desfavorable recepción de su mayor apuesta para reunir los espacios de lo político y lo literario en *Libro de Manuel* (1972) no hizo más que confirmar que ya no era el referente literario de la nueva generación y, más importante aún, que su intento de confluencia con un objetivo de denuncia no conformaba a las tendencias críticas del momento.

En el número 1 de la revista *Crisis*, de mayo de 1973, bajo el titular “¿Qué opina usted del *Libro de Manuel* de Julio Cortázar?”, escriben Osvaldo Bayer, Liliana Heker, Raimundo Ongaro y el Padre Mugica. La reunión de estos nombres –un historiador, una crítica literaria, un dirigente sindical, un sacerdote tercermundista– muestra el modo en el que se evalúa la literatura desde una revista de izquierda: el texto debe pasar la prueba de concitar interés y ser eficaz en espacios de intervención disímiles. Tanto Bayer como Heker intentan una defensa; Bayer se focaliza antes que en el libro en lo encomiable de las intenciones explicitadas por el autor en el prólogo de *Libro de Manuel*, en su toma de partido por el “socialismo latinoamericano”. Salvado el honor de Cortázar en términos morales, Bayer realiza una crítica negativa al texto: es inactual en tanto pretende captar situaciones y hablas cotidianas de un espacio (el de la Buenos Aires contemporánea) que ya le es ajeno. De Liliana Heker aparece un fragmento de la crítica publicada previamente en la revista *El grillo de papel*; en ésta mediante el recurso a la indiferencia e indistinción respecto del valor literario, Heker soslaya la indagación sobre el texto para ponderar el esfuerzo y la buena intención. En estas dos lecturas, ambos intelectuales de izquierda rehúyen colocar en escena qué efectos textuales produce el intento de confluencia entre los recortes

periodísticos –que traen a escena la política de persecución y represión que diferentes gobiernos, sobre todo latinoamericanos, infligen a sus pueblos y a los opositores al régimen– y la ficción que narrativiza la toma de conciencia desgarrada entre el individualismo pequeñoburgués y la búsqueda de transformación del grupo “la Joda” a partir de su relación con grupos radicalizados. Es sintomático, además, que la crítica no se refiera al carácter de urgencia que tanto había enfatizado Cortázar.

Raimundo Ongaro y el Padre Mugica, dos representantes de importantes movimientos sociales, enjuician al texto sin leer una sola línea (hecho que subrayan, no para disculparse por su desconocimiento sino para enfatizar su condición de hombre de acción), en tanto sostienen que es más importante el militante que el escritor. Desde esta perspectiva, la literatura no puede pretender ser acción transformadora pues ese lugar lo ocupa la política en tanto intervención en el espacio público. Desde una clara posición antiintelectualista, Ongaro²⁵⁵ subraya que le interesa de los escritores que sean revolucionarios; esto equivale a optar por la acción concreta a favor del cambio social pero si no es posible que los intelectuales den ese paso se conforma con que por lo menos no sean contrarrevolucionarios. En 1973 la revolución está condensada en una sola palabra: acción. De allí que afirme: “lógicamente que nos parece bien que un intelectual se solidarice con las luchas populares (Cuba, Vietnam o Argentina), pero a cada cosa su lugar: para esas luchas nos importa el que arriesga la vida” (17). Mugica tiene una posición aún más endurecida: Cortázar es un colonizado cultural, con buenas intenciones y nada más. Ni le interesa leer el libro porque de antemano determinó que debe parecerse a los otros textos de Cortázar, literatura “dirigida a los exquisitos y no al pueblo” (17), y además no tiene tiempo “para leer ficciones” (17). Ahora bien, los términos del debate parecen engañosos pero no lo son. Si bien Mugica no optó por la lucha revolucionaria en términos de vanguardia armada, fue un hombre de acción en tanto con su prédica de sacerdote tercermundista y su ejemplo se posicionó a favor de la transformación social.

²⁵⁵ En este aspecto, también Walsh fue objeto de críticas por Raimundo Ongaro por continuar siendo un escritor de ficción; este enjuiciamiento le provocó dudas al propio Walsh (cfr. *Ese hombre y otros papeles personales*).

La cuestión entonces está planteada en los modos y efectos del lenguaje. Nótese que la impugnación de Mugica va referida al modo de escritura propia de la narración cortaziana. Pero no solamente, ya que también niega no solo la posibilidad de transformación de la literatura sino el lugar del escritor en tanto portavoz. La acción es de trabajo y concientización en territorio (barriadas, villas). Con una actitud paternalista de los sectores de izquierda y con la desconfianza del propio espacio cultural, la palabra del escritor que deviene en intelectual es siempre motivo de descreimiento. Por ejercer la crítica, por oportunismo o ingenuidad.²⁵⁶ La única palabra que vale es la que actúa siguiendo ciegamente a la revolución, todo lo demás es “colonialismo cultural”.

Cortázar lee las opiniones aparecidas en *Crisis* y en la carta pública que le envía a Jorge Ruffinelli publicada en *Marcha* el 5 de junio de 1973 con motivo de una crítica anterior de éste, se refiere concretamente a la opinión del padre Mugica a la que califica de estupidez y de sostener una posición “ciega” y “suicida”. Iniciaba así el periplo de autojustificaciones que durante años lo movilizaron a responder a los cuestionamientos (en ocasiones no solo desmesurados sino también mezquinos) que desde diversos flancos se acumularon sobre el libro y en contigüidad sobre toda su obra literaria. Cuestionamientos que se agudizaron cuando el libro ganó el premio De Medicis y Cortázar lo donó a la causa chilena pues se vio en este acto un gesto de beneficencia. En esta dirección, el suplemento *La opinión cultural* (diciembre del 74) solicitó –motivado por la resonancia del premio citado y la donación del mismo– a un conjunto de escritores su opinión respecto de lo enunciado por Cortázar en el prólogo a *Libro de Manuel* en el que manifiesta que el humor en el tratamiento de los personajes y situaciones, el erotismo y el juego son factores que vitalizan la lucha por un socialismo latinoamericano. Asimismo, se les pedía que se posicionaran sobre la relación entre producción específica de un escritor y su intervención como intelectual

²⁵⁶ Incluso Urondo, quien se involucra en la lucha armada, es objeto de escepticismo y desconfianza por parte de otros actores del campo cultural cuando es preso en la quinta de Tortuguitas en 1973. Juan José Saer en una carta fechada en 1974 y que permaneció inédita hasta 1999 señala el paternalismo y el aire condescendiente con que fue evaluada la conducta de Urondo pues como poeta se le adosaban ciertas características que serían negativas en un político “imaginación desenfrenada, exhibicionismo narcisista, vanidad literaria que incita a asumir el papel de héroe para aumentar la tirada de los propios libros” (1999: 21). Por lo que concluía Saer que “...el coro de sirenas contemporáneas no dejará un solo momento de levantar ante los ojos de los poetas el espejismo del compromiso político, pero ninguna verdad será menos digna de crédito que el compromiso de un poeta” (1999: 21).

latinoamericano comprometido con una causa revolucionaria considerando, además, que Cortázar vivía en Francia. Los convocados fueron Haroldo Conti, Anibal Ford, María Rosa Olivier, Ricardo Piglia, Ernesto Goldar y Jorge Abelardo Ramos.

Ricardo Piglia escribe “El socialismo de los consumidores” (1974) en el que es lapidario en su crítica. Estipula que el punto de vista desde el que se trama la escritura de Cortázar es el del coleccionista, es decir, aquel que sustrae objetos del mercado, los ordena, “clasifica y mantiene con ellos una relación apasionada, exclusiva”. Ve desde esta óptica una épica del consumo que transita entre la vanguardia y el populismo. Así: “por un lado está la búsqueda de un objeto exclusivo, secreto, que sostiene su valor en la rareza y en la originalidad; por otro lado, se trata de descubrir (rescatar) ciertos productos populares jerarquizados por su autenticidad y por la dignidad de su leve anacronismo”. El “hombre nuevo” se correspondería desde esta perspectiva con el establecimiento de una comunidad de consumidores “libres y exclusivos”; la libertad se transformaría en libertad de comercio. En esta dirección, sostiene que el libro de recortes (la parte periodística de *Libro de Manuel*) es un mercado privado de lectores. La denuncia que los recortes exponen en su medio primero, inserta en la novela “cambia, se transforma, se convierte en literatura al perder su contexto”. En consecuencia, la política se estetiza.²⁵⁷

María Rosa Olivier y Haroldo Conti optan por referirse en términos positivos al compromiso de Cortázar sin realizar un análisis del libro. Por su parte, Anibal Ford opina que la novela no tiene carácter de denuncia aunque incorpore textos periodísticos y habla de un humanismo europeo. Goldar critica al hombre Cortázar por liberal y por querer reunir ahora ideología y literatura cuando se relacionan desde siempre sobre todo en sus textos escritos contra el peronismo. Ramos aclara que no leyó la novela y, por lo tanto, discurre sobre la función de los intelectuales y cuál ha sido en el pasado: “si hay un deber revolucionario para el intelectual de la América Latina de hoy, consiste en esforzarse por recrear la cultura satélite y en buscar por sus propios medios el rostro y el alma de la Nación despedazada: la revolución exige saber quiénes

²⁵⁷ Una posición similar es la que asume Rodolfo Walsh en la entrevista que le realiza Piglia en 1970.

somos”. En síntesis, en las lecturas que se hicieron de *Libro de Manuel* primaron los cuestionamientos hacia el proyecto de reunión de la literatura y el periodismo y, más ampliamente, el propósito de aunar lo político a lo literario. Estos no fueron solo motivados por la configuración del texto sino que, como hemos visto, aun sin haber leído el texto se lo evaluó de modo negativo, lo que muestra que la posición del escritor como intelectual constituía la crítica de base.

4.3. Ficción y periodismo en *Libro de Manuel*

Libro de Manuel se configura alrededor de un grupo de amigos –“la Joda”– aunque se focaliza en un personaje masculino –Andrés– similar a la estructura de *Rayuela* y *62 modelos para armar*. Como Oliveira y como Juan, Andrés es el personaje autocuestionador de su propia existencia en un medio hostil, con personajes femeninos que le hacen notar sus propias fallas y amigos que sin explicitarlo juzgan su existencia; así como ocurría en el Club de la serpiente, la Joda oficia de contrapunto con el personaje situado en el lugar del “raro”. Respecto de la inclusión de textos periodísticos, en la entrevista que le hace el periodista Joaquín Soler Serrano en el programa *A fondo*, Cortázar afirma que éste es su intento más explícito de hacer converger lo literario y lo político “porque aquí, directamente, se mezclan las noticias de los diarios, la historia de todos los días, con una ficción literaria” (1977). Las noticias –incluidas de modo facsimilar– provienen en su mayoría de diarios argentinos y franceses contemporáneos que se insertan en la ficción y son comentados por los personajes. Éstas versan sobre aspectos represivos de las sociedades –argentina, francesa, inglesa, uruguaya, alemana, etc.– pero algunos están allí para marcar el tono humorístico y/o discordante en el conjunto de noticias preparadas para Manuel. De este modo, se intenta conjugar la seriedad de la noticia de la tortura a presos políticos con extractos periodísticos tomados de notas de color (elección de un menú para un picnic o de comida de fin de semana, entre otros). Asimismo, como forma de garantizar el sentido y la consecuente toma de conciencia del lector el texto brinda a través de sus personajes una orientación de cómo

deben ser leídos mediante comentarios que realizan los personajes (sentido político, humorístico, etc.). No obstante esta estrategia y aunque el texto coloca en la misma página la noticia y el relato de lo que ocurre en la “Joda”, los recortes aparecen doblemente descontextualizados: por un lado del medio periodístico y de la sociedad en la que se publicaron y por otra de la ficción. Como hemos visto remarcado por la crítica, su presencia no oficia de contrapunto sino que se convierte en mero agregado. En el texto se yuxtaponen sin articular, sin una operación de tejido, estos diversos materiales esperando que su reunión provoque un efecto político. Casi en el final se transcriben en la misma página dos relatos en el que la tortura aparece en primer plano: el primero sobre detenidos torturados en Argentina; el segundo extraído del libro *Conversaciones con norteamericanos* en el que –mediante entrevistas– dos soldados estadounidenses explican el adiestramiento en prácticas de tortura que se enseñaba en bases militares y las torturas que tanto ellos como sus colegas realizaron en Vietnam. El propósito es mostrar que lo que sucede en diversas partes del mundo es parte de un plan sistemático, mayormente orquestado por EEUU.

En conclusión, *Libro de Manuel* espectaculariza la noticia, la vuelve un objeto a ser consumido y descartado, como lo señalara Piglia. Nada más apto para el consumo, el descarte y el olvido que esos fragmentos periodísticos exentos de un anclaje histórico y narrativo. En este aspecto, la distancia con el testimonio es marcada. Como hemos visto, el testimonio no incluía la noticia sino el periodismo de investigación (el reportaje, la entrevista), que implica un conocimiento de una problemática, una indagación así como la inclusión de testimoniantes. En tal sentido, aunque la crítica en general (Grasselli 2012, Bonano 2009b, Redondo 2006a), ha remarcado las cercanías entre *Libro de Manuel* y *Los pasos previos* por el ingreso en ambos de materiales periodísticos, esta inserción responde al auge y a la valoración de la investigación periodística, en la huella de Rodolfo Walsh, como medio de obtención de pruebas mediante entrevistas y/o testimonio. No obstante, los modos en que los materiales se articulan con la ficción son diversos. En *Los pasos previos* los fragmentos testimoniales de las notas de Barraza y los extractos de los discursos de Ongaro-Walsh no se insertan en el relato ficcional sino que mantienen una autonomía relativa. Se interconectan y coadyuvan a la construcción de una visión

integral del proceso social y político durante los años sesenta en la Argentina. No hay noticias contemporáneas incluidas al azar sino que se centran en el caso del primer desaparecido por motivos políticos (Felipe Vallese) y en los discursos político-sindicales que brindan un marco de interpretación a las luchas sociales que se están llevando a cabo, esto es, la resistencia del movimiento peronista que a su vez representa a los trabajadores. Así mientras que *Los pasos previos* documenta el proceso argentino de toma de conciencia, lucha y organización en el frente intelectual y obrero, el texto de Cortázar se plantea un objetivo más general: el de mostrar la necesidad de la revolución a nivel global y al mismo tiempo advertir sobre los peligros internos (el acartonamiento, la falta de alegría, la represión moral), que acechan a quienes la realizan.

El punto de convergencia entre ambos textos es que se escriben como modo de documentar la experiencia histórica que un colectivo está atravesando y de este modo contribuir a la toma de conciencia y el esclarecimiento. En esta documentación recurren a materiales extraliterarios, específicamente a notas periodísticas; no obstante, el ingreso en el texto configura objetos disímiles en lo formal. Lo documental en el texto de Cortázar ingresa por los recortes periodísticos que Susana prepara para el porvenir: es decir, para su hijo Manuel (hoy infante) cuando sea adulto como forma de dejar constancia de lo sucedido. En el caso de Urondo, el texto no trama un porvenir más allá de la necesidad de la revolución, y la parte estrictamente documental se halla separada de la crónica ficcional. Aunque la escritura suele tener varias capas. Y esta crónica ficcional puede leerse a su vez como documental y así lo han leído entre otros Walsh (1974) y Rama (1977). Pero en este caso, a diferencia de lo que sucede en *Libro de Manuel* se documenta para dejar constancia de lo que está sucediendo, de esos pasos previos o penúltimos días antes del advenimiento del socialismo. Construye, así, un relato de emancipación que se detiene a las vísperas de su comienzo. En *Los pasos previos* lo documental no es un modo de testificar lo real sino que se articula con la crónica ficcional de modo que los tres materiales construyen la estructura de sentimiento de la época: desde los intelectuales, desde el pueblo trabajador nucleado en la CGT y desde el ciudadano común violentado por las fuerzas policiales mediante la represión y la tortura. El texto capta lo que los sujetos están atravesando en esa

determinada coyuntura: el agregado de situaciones, atropellos, injusticias, tensiones se cierra cuando argumentalmente se llega al clímax, cuando la alternativa de cambio se vuelve urgente. Si bien se apela a frases hechas –por ejemplo, “de esta porquería asustada ha de salir el hombre nuevo”– son sin embargo éstas las que captan las contradicciones que habitan en un mismo carácter. Sin embargo, en lugar de profundizar las contradicciones que son propias de la condición humana, el plan autoral le concede solo una dimensión a cada personaje que, aunque en conjunto representan un coro de voces, no se autonomizan sino que reproducen el discurso convencionalizado de la época.

5. Testimoniar para erigir la historia negada: *La patria fusilada*

Antes de su edición en libro, se publica en el número 4 de *Crisis* en 1973 un anticipo de la entrevista realizada por Urondo a los tres sobrevivientes de Trelew. En la revista se enuncia que el texto se basa en los testimonios de Alberto Camps (Montoneros), Roberto Haidar (Montoneros), María Antonia Berger (FAR), únicos sobrevivientes de la masacre de Trelew sucedida el 22 de agosto de 1972, en la cual fueron fusilados 16 de los 19 militantes de ERP, FAR y Montoneros que se habían fugado del penal de Rawson hasta el aeropuerto el 15 de agosto pero que no habían podido escapar hacia Chile; los militantes tomaron el aeropuerto y luego de una negociación en la que intervinieron abogados, un juez y representantes de las fuerzas militares, acordaron regresar a la cárcel de Trelew pero los militares incumplen el acuerdo y los trasladan a la base militar de Rawson. Dichos testimonios fueron recogidos por Francisco Urondo el 24 de mayo de 1973 a los tres sobrevivientes en la cárcel de Ezeiza donde se encontraban los cuatro, la noche previa a la liberación de los presos políticos por el indulto dispuesto el día de la asunción del presidente Héctor Cámpora por el ministro del Interior Esteban Righi.

En la revista *Crisis* se llama “testimonios” a lo dicho por Berger, Camps y Haidar. Asimismo, sitúa la entrevista como parte de un libro por venir: “integran el libro *La patria fusilada* de próxima edición”. En la segunda página de *Crisis* aparecen “Los autores” de los diversos textos

incluidos en la revista, pero allí no aparece mencionado Francisco Urondo (sí los testimoniados). Si bien puede conjeturarse que es por ser el entrevistador, luego de *Biografía de un cimarrón* de Miguel Barnet, *La guerrilla tupamara* de María Ester Gillio, entre otros ya publicados en la época, los entrevistadores suelen mantener su lugar de autores, lo cual no ocurre en este caso con Urondo. En contraposición a esta decisión, en el mismo número, aparece bajo el nombre de Augusto Roa Bastos “Un pueblo que canta su nombre”, selección de cantos y mitos a partir de investigaciones de campo sobre cuatro grupos indígenas de Paraguay por los etnógrafos: León Cadogan, Juan Belaieff, Bartolomé Meliá, Mark Münzel y Miguel Chese-Sardi. Belaieff y Meliá no aparecen con texto propio aunque son citados de modo directo e indirecto en el texto de Roa Bastos. Los restantes figuran como autores en la página 2. El texto es presentado como el “dramático testimonio sobre algunas de las culturas indígenas sudamericanas en vías de desaparición” (1973: 4).

El descamisado N° 13, N°14 y N° 15 (14-16 de agosto de 1973) publica también pasajes de la entrevista realizada por Urondo, sin mencionarlo como su autor. En la reproducción se opta por eludir el nombre del entrevistador mediante el recurso de colocar las preguntas precedidas solamente por la letra P (presumiblemente de periodista). Lo que aquí se cuenta es una síntesis del libro organizado a partir de tres partes que se corresponden sucesivamente con los números: La fuga, La trampa y La masacre. En el N° 14 y el N° 15 se inserta un aviso promocional “desde el 22 de agosto Ud. puede reclamar en su quiosco” con la reproducción de la tapa editada por Ediciones Crisis en la cual sí figura el nombre de Urondo.

Por lo tanto, cabe la interrogación: ¿qué tornaba problemático la mención de Urondo que hizo que se soslayara en estos medios periodísticos? En base al contexto que hemos expuesto, la respuesta se vincula a la relevancia política de estos testimonios en la coyuntura de la época pues estos atestiguan crímenes de estado actuales y, de este modo, constituyen una narración de urgencia (Vidal y Jara 1986). En el momento en que la entrevista se publica lo importante de remarcar no es quién fue el autor sino el testimonio de los sobrevivientes. Mediante esta operación de borramiento de todo posible rastro de subjetividad del entrevistador, se procura mantener

incontaminadas las voces de los testigos-sobrevivientes.²⁵⁸ En esta dirección, la figura del testigo es clave en la entrevista. Los que atestiguan pueden hacerlo en su condición de militantes, víctimas pero sobre todo testigos sobrevivientes de la masacre. Y no solo pueden, sino que se sitúan en la obligación moral de hacerlo: han sobrevivido para poder contar y dar testimonio de lo ocurrido. Así lo enuncia Alberto Camps: “para nosotros relatar lo de Trelew es una obligación. Para con nuestro pueblo, por todos los compañeros que murieron allí, que aportaron con su muerte, con su lucha, a todo ese proceso” (123). También Ricardo Haidar: “nosotros cuando hablamos estamos un poco contando la experiencia de todos, de los que murieron y de los que vivieron. Es una cosa totalmente impersonal. Si algo tenemos que hacer, si para algo sobrevivimos nosotros, es para transmitir todo eso que los otros, por haber muerto, no pueden hacerlo” (124). El manto de objetividad y de máximo apego a la capacidad de testimoniar unida a la condición de verdad a la que nos referimos en el análisis del testimonio encuentra aquí su listón más alto. En estas coordenadas de escritura, en las que el foco estaba puesto en presentar una versión contrahegemónica a la oficial que no se refería a fusilamientos sino a muertes ocurridas durante una nueva fuga, las huellas del entrevistador buscan ser soslayadas por quienes difunden parte de la entrevista.

No obstante, también hay una característica de presencia/ausencia en el modo en que Urondo se posiciona como entrevistador. Al respecto, Rossana Nofal en “Partes de guerra: el Trelew de Paco Urondo” señala que éste “plantea la transcripción literal de preguntas y respuestas y el disimulo de su lugar de autor. Cuando sus entrevistados ‘se van del relato’ marca el retorno a la historia de la fuga y sus consecuencias” (2009a: 269). Esta construcción no es una estrategia de la que Urondo se valiera en esta entrevista en particular sino que, como ha señalado Osvaldo Aguirre, es una marca de su escritura que aparece muy tempranamente. Sus notas hacen oír la voz de los protagonistas: “prácticamente sin la voz del que firma, al margen de una introducción y de

²⁵⁸ En esta dirección, Roberto Pittaluga en “La memoria según Trelew” sostiene: “para los sectores de izquierda la tarea es, entonces, disputar la coacción dictatorial a la palabra rompiendo el silencio y construyendo otra narración que se oponga y desarticule la ficción de la fuga a la vez que denuncie las características del crimen” (2006: 86).

observaciones mínimas” (2013: 11) pero esto no quiere decir que el entrevistador no intervenga sino que pone de manifiesto “el trabajo que el periodista dedica a la forma de narrar, el modo que construye un orden con los elementos de una historia” (Aguirre 2013: 12).

En dicha entrevista (como en “Los de Garín” ya analizado) orienta las preguntas, establece un orden que es cronológico: el encuentro de diversas organizaciones en el penal, los inicios de la organización en base a un mismo objetivo: la planificación de la fuga; la elaboración de vías de escape y sus posibilidades de éxito, la concreción de las mismas y sus fallas, la detención en la base de Rawson, el trato recibido por los militares con la connivencia de los jueces que les tomaban declaración, la masacre, la sobrevivencia de ellos, el tiempo posterior en hospitales, declaraciones ante la justicia y la evaluación del contexto político-social contemporáneo. Al efecto, Nofal destaca la relevancia de Urondo como participante de una de las agrupaciones involucradas en los hechos, FAR, pues es desde este saber que “empuja la memoria de las víctimas construidas como héroes para hacerles decir más de lo que dirían librados a su espontaneidad. (...) La intervención modula las claves políticas del relato y codifica los hechos como una narración política convencional con una clara división entre el campo amigo y el campo enemigo. (2013: 272). Siguiendo esta línea se observa que en la entrevista a los sobrevivientes de Trelew devela cómo se analizaba en el momento de la masacre la situación político-social en la Argentina y lo lejos que esta interpretación estaba de postular el fin de la dictadura de Onganía y el regreso de Perón. No obstante, los entrevistados establecen líneas con el presente que es de victoria en tanto marca el pronto retorno de Perón a la Argentina con la elección de Cámpora como presidente.²⁵⁹ Relato de una victoria relativa en tanto ellos son sobrevivientes de una masacre, desde el título se plantea la ampliación de este fusilamiento al conjunto de la sociedad,

²⁵⁹ En este sentido, Nofal sostiene que “el relato construye además el semblante de los héroes de una revolución que se presupone, en ese momento, triunfante. Narra los hechos de una acción victoriosa: la huida del penal de Rawson” (2009a: 270). En la misma línea sostiene Pittaluga sobre *La patria fusilada* y otros textos aparecidos en la época: “Las interpretaciones de Trelew parecen, así, derivarse de una perspectiva sobre el proceso político que antecede al acontecimiento, que se mantiene intocada por el mismo y que, en lugar de interrogarse a partir de ese nuevo hecho, lo elabora rápidamente como confirmatorio de caracterizaciones ya realizadas. Se trata, además, de una orientación de carácter optimista, que más allá de los sacrificios y dolores que el futuro próximo depare a los militantes y el pueblo, postula que la realidad política argentina sigue un curso ineluctable hacia la revolución social, o al menos hacia una sociedad mejor” (2006: 99).

es más, a la “patria”; en tal sentido no fue solo un grupo, un sector el que sufrió las consecuencias de la represión de la dictadura sino que en tanto representantes de las reivindicaciones sociales y estandartes de lucha, las agrupaciones militares son la “patria”.

A la caracterización de “masacre” que se le dio a lo acontecido en Trelew el texto agrega la caracterización de fusilamiento colocándose en serie con *Operación masacre* de Rodolfo Walsh, texto que insistió en el carácter de fusilamiento que tuvo la acción de la policía sobre las personas detenidas y fusiladas en el basural de León Suárez. En ambos hubo sobrevivientes dados por muertos luego de que se les aplicara el tiro de gracia, quienes se recuperaron y dieron testimonio para que la verdad saliera a la luz; también en los dos circularon versiones falsas, una de las cuales responsabilizaba de la acción a decisiones unilaterales de oficiales de la fuerza. Y en ambos casos los entrevistadores buscaron demostrar que estas acciones fueron resultado del carácter represivo del gobierno, no un hecho de carácter aislado.

5.1. La estructura del libro en autoría desdoblada. Relaciones con *Los pasos previos*.

La difusión de la entrevista en su momento de realización exhibe una distancia con el libro editado (Ediciones de Crisis, 22 de agosto de 1974). Se prescinde de la presentación ascética y se mitiga la pretensión de objetividad, ésta ya no es necesaria porque la versión que se ha instalado como oficial sobre lo ocurrido en Trelew es la de los sobrevivientes. El libro está conformado de la siguiente manera: el poema “Condiciones” de Juan Gelman, “Ubicación” que contextualiza las circunstancias de la grabación a partir de las respuestas de Urondo a interrogantes que se le plantean, “La entrevista” (en su transcripción presuntamente completa), la “Conferencia de prensa en el aeropuerto de Trelew” que fue grabada por las cámaras de un canal y transmitida por televisión, la nómina de Los Caídos y, por último, el poema “Glorias” de Juan Gelman. En la tapa figura el título, debajo Entrevista de Francisco Urondo, un dibujo y luego

“Testimonios de Maria Antonia Berger, Alberto Miguel Camps, Ricardo Rene Haidar. Sobrevivientes de Trelew”.²⁶⁰

Como en *Los pasos previos*, el texto se organiza alrededor de instancias de enunciación disímiles: los testimonios, la conferencia de prensa, los poemas de Gelman, la nómina de caídos; cada uno con su tono particular. En ambos el modo de escritura se sostiene en la pluralidad y por su misma configuración es plausible de incorporar otros materiales; textos abiertos a la intrusión, que no anulan las diferencias entre unos y otros sino que exhiben las potencialidades de su reunión. En esta dirección, “Ubicación”, “Conferencia” y “Los caídos” tienen como función establecer parámetros de legitimación de la entrevista y de los hechos allí relatados. Los dos poemas de Juan Gelman, “Condiciones” al comienzo y “Glorias” al final desestabilizan la pretensión de objetividad. En ellos los muertos en Trelew se hacen presentes a través de la memoria, estos han “vencido” en la medida en que logran perdurar en el recuerdo de los vivos; de allí que su caída no sea leída como derrota, sino como acción triunfal. En este sentido, los poemas refuerzan (Bonano 2009b) la perspectiva de victoria final del proyecto político, al incluirse como partes de esta entrevista amplían los límites de los modos en que es posible testimoniar. Los poemas colocan en primer plano que la condición de verdad del testimonio puede entrelazarse con el discurso poético.

Resumiendo, en este recorrido hemos expuesto cómo *Los pasos previos* y *La patria fusilada* desestabilizan lo estipulado en el momento de emergencia de estos textos como rasgos centrales de la escritura testimonial en lo que refiere a la preservación y resguardo de la condición de verdad de la misma. Así, encuentran en la heterogeneidad (el libro *Solo el pueblo*, la

²⁶⁰ Tomás Eloy Martínez escribió *La pasión según Trelew* en 1974. Este texto también se arma a partir de testimonios como *La patria fusilada* pero en este caso de los habitantes de la ciudad que atestiguan sobre lo ocurrido allí luego de la fuga del penal de Rawson. En esta dirección, pone el foco no en la masacre sino en el pueblo, en sus habitantes que vivieron la transformación de tener primero presos políticos en Rawson y luego la militarización de la ciudad, allanamientos y apresamientos de ciudadanos producto del resquemor y la desconfianza del poder militar hacia la comunidad que se creía había contribuido a la fuga de los presos. Aquí no se accede a la voz directa de los sobrevivientes de la masacre. No se presenta el punto de vista del régimen sino el de los sujetos que están enfrentados al gobierno militar. La escritura dota de sentido a estos registros testimoniales.

conferencia de prensa, los poemas de Gelman, la nómina de caídos, entre otros), un modo de escritura plural y que por su misma configuración es plausible de incorporar otros textos. Textos abiertos a la intrusión, que exhiben las potencialidades de reunión de diversos materiales.

5.2. Poemas como letras de emergencia. *Poemas póstumos* y *Cuentos de batalla*

En la tercera etapa la relación entre modos de representación y sus posibles efectos de transformación mediante la toma de conciencia se continúa y profundiza también en la poesía. En *Poemas póstumos* y en aquellos publicados en 1974 en la revista *Crisis* que formarán parte del entonces inédito poemario *Cuentos de batalla*, se radicaliza la perspectiva de la labor poética en tanto comunicación, a partir de la articulación entre representación y testimonio en una configuración formal atravesada por las tensiones que la denuncia en tanto estrategia discursiva le impone al material poético. En este punto, la obra poética dialoga con la transformación en los modos de percibir la poesía que en los años 60 había sido relegada de la escena –acorde con la visión sartreana– por su carácter subjetivo e individualista para convertirse, como enuncia Claudia Gilman, en letra de emergencia –junto con el testimonio y la canción de protesta– capaz de extender las condiciones de producción y de recepción.

El título de *Poemas póstumos* presenta un extrañamiento en tanto no es una reunión de poemas realizados por amigos, familiares y/o editores luego de la muerte de un poeta sino que es un poemario escrito por el propio autor, que resuena con el título original de *Los pasos previos* que era *Los penúltimos días*. La pregunta entonces es: ¿póstumos a qué? Etimológicamente “póstumo” proviene del latín: “postumus = post, "después" + humus, "enterrar" = "después de enterrar") y es el término utilizado en muchos campos para referirse a lo que viene después de la muerte. La Real Academia Española lo define como “que sale a la luz después de la muerte del padre o autor”. Entonces, está presente desde el inicio la idea de muerte, evidentemente no literal del poeta y al mismo tiempo resuena lo por venir. El ciclo de la vida concluye y al mismo tiempo la muerte es renacimiento.

En esta línea de interrogación, se retoman poemas que resuenan en esta frecuencia.

Así, en “Milonga del marginado paranoico”:

...Pero
yo sé que soy culpable de los dolores
que aquí siento y recorren el mundo; de las soledades
que lo van vaciando: quisiera saltar
como Juan L. Ortiz, vociferar
como Oliverio Girondo, pero: primero, ellos me ganaron
de mano; segundo, no me sale bien y aquí
empieza todo nuevamente; otro sufrimiento
igual a diapasones y recursos
que conozco perfectamente y que no vale la pena
repetir: primero, para no emularlos; segundo; porque tendré que ir
reconociendo que no he sabido
hacerme entender (432)

En este poema se explicitan varias cuestiones. La primera es el sentir colectivo del poeta, no se plantea que ese yo poético sea culpable individualmente de lo que ocurre en el mundo sino que es parte de una generación, de una historia, de una memoria que ha construido un mundo en el que la vida no vale la pena ser vivida. Segundo, que la poesía o, mejor dicho, ciertos poetas –poetas que Girondo admira– no han sido indiferentes ante la situación descrita y la han hecho escritura desde diversos lugares que el yo poético acepta que no son los propios. En primer lugar, porque son caminos recorridos en la poesía y seguirlos daría cuenta de un movimiento epigonal y, segundo, porque no es aquello que la voz pueda decir honestamente. De allí que todo deba “empezar nuevamente”, aunque no hay reaseguros, aunque vislumbre que tampoco eso que se va escribiendo es lo que se quiere decir, como si fuese “una especie de fatalidad” continuar y “sea agudo como un ataque que nos traga la lengua” (432). Entonces, la lengua poética es puesta en cuestión pues qué es lo que resta cuando los caminos previos parecen clausurados y se está ante un nuevo comienzo.

En el poema siguiente, “El árbol de la vida”: “Miro el pantano, la cisterna/ que me rodea. La mirada/ que no vislumbro, la acacia que no huelo: ay hijos/ míos, cómo pensaba no quejarme, cómo/ odiaba todo lamento; pero queja/ y batalla suenan en la misma campana” (433). El título del poemario *Poemas póstumos* se potencia con la imagen del árbol que remite al crecimiento, al continuar de la vida aun cuando ya no se está y, en esta línea, los hijos son

los que trascienden la existencia individual y sitúan un legado. Ante esa mirada abatida, esos sentidos dormidos, esa imposibilidad de proyectar hacia adelante está la queja, el “ay” vista en su potencialidad, la queja es la que promueve la no aceptación de ese presente e impulsa hacia el futuro por eso “suenan en la misma campana”, sobre todo como se lee en la estrofa posterior “...cuando miramos/ el tiempo de derecha a izquierda, de adentro/ hacia atrás y vuelan/ los aires ambiguos” (433).

En “Adioses” la referencia a la despedida, a la muerte concreta y a la posibilidad real de que eso ocurra prontamente con familiares, amigos, allegados, él mismo, toma la forma confesional, los versos se alargan y las estrofas se desdibujan, se presenta una escritura a modo de una carta, como si fuera el correr del lápiz:

A cierta edad, los allegados se alejan, empiezan a morir. Murió Oliverio y todo el continente también murió entre los cóndores diez meses después para poder erguir sus cerbatanas; murieron lugartenientes, gladiadores anónimos. Se ha muerto últimamente de mala manera y así se seguirá muriendo, como estaba previsto” (435)

Aunque se mantiene una mínima esperanza de otros años que traigan otros aires, distintos a eso que se ha vivido, cuando se mira hacia atrás el yo poético está en el medio del camino de su vida y solo busca las debilidades que lo han llevado hasta allí:

...abro los ojos, salto de la cama, me visto, salgo a esperar otros años, como ahora que cierro la puerta, miro hacia atrás la primera mitad del camino y busco los lugares para emboscarme a cara descubierta, a golpes. Alegrías pesarosas, funerales (436).

“Saludo a John Wayne” resuena con la figura de D’Artagnan que estaba presente en su obra de teatro *Homenaje a Dumas*, esos héroes infantiles, todopoderosos, invencibles desde la mirada infantil son hoy figuras envejecidas, decadentes: “Gordo y pesado, viene saltando entre pistoletazos, el último/ cowboy, como si fuera el vientre de pólvora del último tranvía. Caramba, señores vaqueros (...) ha pasado/ el tiempo” (438).

En “Liliana Raquel Gelin”, la particularidad que signa este poema desde el inicio es la inscripción del nombre completo; en los poemas de Urondo abundan los nombres de mujeres (como título y al interior de los poemas) pero nunca acompañado de un segundo nombre y/o apellido, además éste es el único que no remite a ninguna situación sentimental:

Como un viejo guerrero, tirando
un manojo de luz a la cara
de los sombríos, ha muerto
una chica de veinte años; pudo ser mi hija. Avilantez
sobrevolaban su vuelo, amarraron su aire; no es la muchacha
colgada del frágil designio.

Aquí habrá batalla como en los campos
de Córdoba, rayo de dolor, escalofrío
donde murió valientemente una chica
de veinte años: hijita mía,
palomita tremenda, duérmase
mi niña, duérmase mi son que ya nadie la va a molestar. El Cuco será derrotado
y sus hermanitos y padres cuidarán
de su jardín, regirán los reflejos de su pasado—

Que haya paz en su memoria
por la que vive. Que haya eterna
gratitud por su generosidad eterna. (449).

Una joven mujer, “una niña” se compara con un viejo guerrero, porque la osadía, el arrojo trae la luz que otros, esos “sombrios” no tienen. No es una indefensa, una damisela en apuros, es una guerrera que decide participar de una gesta colectiva, y al mismo tiempo mediante las referencias a la infancia en la canción de cuna y figuras, esa memoria combina fiereza y ternura; “palomita tremenda” a la que sus compañeros acunan y prometen continuar —habrá batalla— con ese sueño colectivo: derrotar al “Cuco” para que descansa en paz y continúe en la memoria viva.

Cuentos de batalla, como enunciamos previamente, es un poemario que no editó Urondo sino que fue publicado póstumamente por el sello Adriana Hidalgo en 2006. Reúne los poemas aparecidos en la revista *Crisis* N° 17 junto a otros que pudieron recabarse. Aclaremos esto porque no puede abordarse del mismo modo que los poemarios previos que fueron ordenados y

publicados por su autor. No obstante, consideramos que los poemas crean en su conjunto una atmósfera particular. Son los últimos que publicó, sólo dos años después de *Poemas póstumos* y sin embargo el tono aquí ha cambiado. No hay uno solo en el que se espere el cambio o la revolución con ansias o se proyecte al futuro la posibilidad; totalmente inmersos en el “tiempo de desamparo”, en el que solo hay muertes, derrotas, traiciones, flaquezas, masacres. La forma del poema continúa a *Poemas póstumos*, intensificado, no hay regularidad en los versos, ni la construcción de un ritmo definido en los poemas. El correr de las palabras, la urgencia de decir, de dejar registrado, no ya para denunciar, tomar conciencia, esclarecer sino simplemente escribir.

En “Murió Salvador Allende...” lo que muere es una época en la que “el exterminio/ es la voluntad del ejército imperial” (465) y nadie sale ya “a defenderla”. En Nicaragua, Brasil, Guatamala, Bolivia, en “todo el territorio/ sur y central del continente” hay infortunio y a la enumeración de lugares se suma todo lo que también ha muerto o está en vía de hacerlo: Pablo Neruda, Perro Olivares, la clase trabajadora, los ríos, las montañas, los animales, hasta la lengua se queda “sin respiración... porque murió con su gente Salvador Allende, intrépido/ como un muchacho, con las armas en la mano/ como era de esperar ante tanta desgracia que se avecinaba” (465). Sabido es que Allende muere en el bombardeo a la Casa de la Moneda, luego de negarse a abandonar la presidencia; la valentía connotada en el adjetivo y la comparación con la imagen de la juventud en rebelión podría construir un futuro promisorio y, sin embargo, el último verso niega esa posibilidad, la esperanza otrora cifrada en la revolución se troca en espera de más desgracias.

“Autocrítica” y “Quiero denunciar” refieren el apresamiento del yo poético (en el que se encuentran reminiscencias de Urondo detenido en 1973 en una quinta en Tortuguitas) por la policía; en ambos se rehúye el patetismo o los detalles cruentos para introducir el humor. En “Autocrítica” el intertexto es con el canto IX de *El gaucho Martín Fierro*, a diferencia de éste allí no hay ningún Sargento Cruz que se transforme ante el coraje del gaucho y grite, pasándose de bando: “Cruz no consiente el delito que se mate así un valiente”. Pero no solo que no está Cruz sino que tampoco –y de allí la autocrítica– se encuentra Fierro: “Lástima de Cruz y lástima de/ don Martín que tampoco/ estaba./ No hay de qué quejarse,/ entonces” (467). Los relatos fundantes

son irrepetibles, la iteración del sustantivo señala el camino perdido, las gestas que ya no serán y, por lo tanto, la queja que ha estado presente en diversos poemarios se diluye; expuesto a la posibilidad cierta de la muerte, la “flaqueza” aparece y el yo poético es consciente de sus propias limitaciones. El inicio de “Quiero denunciar” es socarrón “Quiero denunciar ante todos, público/ y clero” como si a ambos les interesara esa denuncia sobre elementos personales, nada grave entonces parece haber sucedido, excepto por “la pérdida/ de armas y poemas, ya que ambos son irreparables. Han/ sido robado al pueblo de la república, a/ quien naturalmente pertenecían” (471). En un mismo sintagma las armas y la poesía, sin privilegio de una sobre otra, ambas son necesarias para el “pueblo” pues –a diferencia de los anteojos, discos, libros que son queridos pero no irremplazables– no son personales, propiedad privada sino que pertenecen a lo colectivo.

El poema que cierra la obra poética es “La verdad es la única realidad”, fechado en la cárcel de Villa Devoto, en abril de 1973. El verso –como es de conocimiento– revierte la máxima aristotélica “La realidad es la única verdad”, tan ampliamente citada por Juan Domingo Perón en sus discursos. Se coloca en entredicho esta frase pues, como hemos visto, el testimonio colocó en evidencia en la época que la realidad puede falsearse, la verdad entonces es aquello a dilucidar. Y en este esclarecimiento la libertad es central, sin ella no hay verdad posible:

Del otro lado de la reja está la realidad, de
este lado de la reja también está
la realidad; la única irreal
es la reja; la libertad es real aunque no se sabe bien
si pertenece al mundo de los vivos, al
mundo de los muertos, al mundo de las
fantasías o al mundo de la vigilia (475).

En este punto la realidad es relativa así como el concepto de libertad. El poema se trama entre estas significaciones de realidad/ irreal/verdad/mentira para desestabilizar los lugares comunes. El pasado en forma de memoria forma parte del presente. Sea que ese pasado recorra las ignominias de la historia –como hemos visto previamente en multiplicidad de poemas de Urondo– o traiga al momento actual las voces de los muertos que ya no están pero perviven, como los de la masacre de Trelew, también mencionados.

6. El recorrido crítico de Urondo en Montoneros

Entre 1970 y 1980 se teje uno de los períodos políticos más intensos e imprevisibles que conoció nuestro país. Una época que transcurrió entre la posibilidad cierta de la vuelta de Perón con la candidatura de Héctor Cámpora, pasando por la aciaga jornada de Ezeiza, el enfrentamiento con el ala de derecha del peronismo, la expulsión de la plaza de mayo de Montoneros, la muerte de Perón, la asunción de Isabelita, López Rega y la creación de la triple AAA, el autopase a la clandestinidad de Montoneros y el ERP, la dictadura, el secuestro, desaparición y asesinato de miles de militantes entre 1976 y 1977 para concluir en el final catastrófico de las contraofensivas montoneras de 1979 y de 1980. En los primeros cuatro años, desde el acta fundacional que fue para Montoneros el secuestro y asesinato de Aramburu hasta la expulsión de la plaza el 1 de mayo de 1974, se vivió intensamente la certeza de estar con cada acción u omisión haciendo la historia y, en consecuencia, cada renunciamiento al llamado de la revolución como una traición a los ideales que se decía profesar.

Los modos de la revolución utilizaban como instrumento principal la violencia. Pilar Calveiro en *Poder y desaparición* da cuenta de las condiciones que propiciaron esta perspectiva; fundamentalmente dos: el uso de la violencia como modo de imposición de proyectos políticos que se llevó a cabo en nuestro país una y otra vez mediante diversos golpes militares y, además, los movimientos de liberación nacionales, con Cuba como máximo exponente que propiciaban la creación de una guerrilla basada en una concepción foquista. A comienzos de los años setenta, como hemos señalado con anterioridad, tres organizaciones eran las centrales: Montoneros, Ejército Revolucionario del Pueblo y Fuerzas Armadas Revolucionarias. Las dos primeras de filiación peronista, con bemoles y matices, en tanto la tercera estaba filiada al Partido Revolucionario de los Trabajadores de orientación troskista, constituyéndose formalmente el 28 de julio de 1970, durante la celebración del V congreso del PRT. El acta fundacional de Montoneros, como hemos dicho, fue el secuestro el 29 de mayo de 1970 del ex presidente de

facto, Pedro Eugenio Aramburu y su posterior asesinato. No obstante, comenzó su accionar meses antes. Las FAR tuvieron su aparición pública en julio de 1970 con el copamiento de Garín, sus primeros grupos se habían formado para apoyar el proyecto guerrillero del Che en Bolivia, en 1966, otros provenían de sectores disidentes de la izquierda tradicional, como ya hemos especificado. Con la fusión de FAR a Montoneros el 12 de octubre de 1973, la vertiente política (central en FAR) es relegada hasta casi desaparecer; Montoneros es ante todo una formación militar que mantiene una estructura jerárquica y de control que se busca absoluto sobre las acciones públicas pero también privadas de sus militantes, ya que se considera que el proyecto político permea todos los aspectos de la vida. En esta formación militar la actitud pública de Urondo es de aceptación crítica de los lineamientos de la conducción; esto lo lleva a plantear sus discrepancias en un artículo publicado en *Crisis* n° 17 y en su rol de responsable político de la revista *Noticias*.

6.1. En defensa de los intelectuales y artistas: *Crisis* n° 17.

En Urondo la perspectiva crítica se agudiza debido a la desconfianza que la conducción de Montoneros sostiene respecto del lugar de los intelectuales en su interior y sobre su capacidad de reflexión y evaluación de las acciones realizadas. En el texto “El concepto de vanguardia” publicado por *Crisis* apuesta –en un clima de pérdida de los espacios que la agrupación izquierdista tenía y ante el recrudecimiento de las acciones contra la izquierda peronista que llevaba a cabo el gobierno de Perón (desde octubre de 1973 con la conformación de la Alianza Anticomunista Argentina, desplazamientos de gobernadores cercanos a Montoneros, ataques a locales de la JP y contra sus militantes)– a rescatar el vínculo entre intelectuales y organización política. Si se considera el contexto, se atiende a los documentos críticos y literarios de integrantes de Montoneros y al propio derrotero de Urondo en la organización, es evidente que esta organización no solo no promovía la crítica sino que además la castigaba.

En este contexto opresivo, la manifestación de Urondo responde a una necesidad de desprenderse de la estigmatización que pesaba sobre los intelectuales por el hecho de no provenir de la clase obrera. Al mismo tiempo, lo motiva la necesidad de defender la escritura como forma creativa y no como veleidad pequeñoburguesa. En “El concepto de vanguardia” Urondo señala que las organizaciones populares corren el riesgo de idealización o aislamiento y para evitar ambos extremos el intelectual puede aportar su capacidad de reflexión. Plantea la posibilidad de una tercera posición en el campo cultural: ni populismo con su riesgo de idealización ni izquierdismo con su tendencia al aislamiento de la “experiencia concreta del pueblo” sino vanguardia. Vanguardia que no se corresponde con una clase sino con una actitud: “identificarse con esa realidad, correr la suerte del agredido” (1974:36). Deslegitima las críticas que cuestionan a los intelectuales por su origen de clase sin considerar que lo que importa es la “pertenencia” de clase y a aquellas que se basan en el prejuicio antes que en razones específicas pues éstas horadan el aporte que los intelectuales están en condiciones de realizar: el ejercicio de la crítica en la sociedad y también dentro de las organizaciones populares. En 1974 Montoneros estaba en el camino de la militarización creciente en un progresivo abandono de la política. En este contexto, las ideas de Urondo respecto de una mayor apertura a los intelectuales y el cese de su estigmatización puede ser leído como un intento de modificar el rumbo que no se concebía como irreversible. En esta dirección afirma: “una crítica puede ser tomada como hipercrítica si se observa con espíritu burocrático o formalista. Se puede ver indisciplina donde hay imaginación, especialmente cuando la dureza de la lucha o la magnitud del proyecto imponen –indebidamente– su peso y no dejan actuar con la sutileza que demandan esos matices” 1974:36). Ni la urgencia ni la relevancia del proyecto excusan contra los peligros del sectarismo y el prejuicio, no solo contra los intelectuales sino en la comprensión del fenómeno político-social. Indirectamente, critica aquí el aislamiento que la organización comenzaba a tener respecto de sus bases populares. En tal sentido, advierte sobre los peligros de no leer correctamente la realidad, porque, entre otros factores, la crítica a los postulados y acciones determinados por la conducción estaban vedadas. La Conducción se manejaba con un exceso de confianza y optimismo basado en la concepción errónea de la inevitabilidad del triunfo final.

La concepción de intelectual que Urondo plantea reúne las letras y las armas, un intelectual también puede ser un combatiente como la figura de José Martí demuestra. La reivindicación de la figura de Martí ya la había realizado Fidel Castro en “La historia me absolverá” situándose como heredero de su legado revolucionario y también estaba presente en *Los pasos previos*. Previamente en la entrevista “Un poeta en la trinchera” (1973), Urondo declara que, aunque prefiere no ser tildado de intelectual, sus modelos de intelectual son Lenin y el Che Guevara: “ambos conforman dos ejemplos de absoluta coherencia entre lo que proponían y lo que concretaban en sus acciones” (2009: 202). Ellos son hombres de acción y pensadores, Guevara escribió su texto sobre *El hombre nuevo* posterior a la toma de La Habana. Lenin fue, antes que el líder de los bolcheviques un reconocido teórico político con varios textos al respecto. En esta elección, en la que se destaca la congruencia de vida y pensamiento, el modelo son los hombres de acción que además reflexionan sobre su práctica, pueden hacer autocrítica y rectificar si es necesario, no seres dogmáticos que se apegan a una doctrina sin considerar los cambios que se van desarrollando en las bases de una sociedad.²⁶¹ El proceso es histórico y dinámico, por lo tanto ninguna formulación puede imponerse sobre los acontecimientos pero tampoco estos pueden comprenderse sin el uso del pensamiento, de la razón.

6.2. Proyectos inconclusos

Cuando Urondo sale de la cárcel de Ezeiza la conducción de Montoneros, en el contexto de intervención de las universidades por la que Rodolfo Puiggrós es rector de la Universidad de Buenos Aires (29 de mayo de 1973-1 de octubre de 1973), lo designa como Director del Departamento de Filosofía, Letras y Ciencias del Hombre de la UBA. La gestión de Puiggrós se propuso articular las concepciones de la izquierda marxista con postulados nacionalistas; estableció como propósitos la democratización de la enseñanza, el ingreso irrestricto a la institución, la inserción de la universidad en la comunidad nacional, la ruptura de “la dependencia

²⁶¹ Críticas al modo en que la Conducción Montonera planteaba su relación con los militantes se leen en “Benefacción” de *Poemas póstumos* y en “Por soledades”, poema que Urondo publicó en la revista *Crisis* N° 17.

cultural” (dejó sin efecto el convenio celebrado con la Fundación Ford para la formación de especialistas en Economía Agrícola), la creación de los Centros de Cultura Popular, los consultorios jurídicos barriales, la creación del curso introductorio a la Universidad Nacional Popular de Buenos Aires. Asimismo, reincorporó a los profesores cesanteados por razones políticas en 1955 y creó el instituto Tercer Mundo Manuel Ugarte cuyos objetivos fueron, según Puiggrós “estudiar, investigar la problemática de los países de África, Asia y América latina, y además como una forma de acercamiento a los intelectuales, políticos, dirigentes sindicales y estudiantes, representativo de estos países” (en Montanaro 2003: 20). Además promovió reformas de planes de estudio en diferentes facultades con el objeto de superar la mentada dependencia cultural. En esta dirección en su discurso de asunción como rector afirmó que se hallaba en marcha un proceso de transformación de la “arcaica Universidad en la Universidad Nacional y Popular de Buenos Aires” (en Montanaro 2003: 19).

En este contexto, la labor de Urondo es, según diversos testimonios recabados por Montanaro, intensa: en tan solo cuatro meses, se propone modificar el enfoque de la carrera de Letras que en lo sucesivo “se proyectará sobre la literatura argentina y latinoamericana. Y en el estudio de la literatura argentina rescataremos a los olvidados, o a los distorsionadamente nombrados” (en Montanaro 2003: a117). Así, convoca a Nicolás Casullo, Luis Guagnini, Jarito Walker para crear la carrera de Comunicación en el ámbito de Letras en tanto considera que la misma tiene una potencialidad muy importante en la gestación de “un profesional concientizado para una batalla cultural estratégica como es el terreno de los medios de masas” (en Montanaro 2003: 118). Estas ideas no tuvieron continuidad pues en octubre de 1973 renunció al cargo, en un clima de franco retroceso de la organización Montoneros en el movimiento peronista.

A continuación de su renuncia al cargo de Director, emprende su labor en el diario *Noticias*. En 1973 Montoneros tenía un peso político muy grande y quería proyectarse cada vez más en el terreno social, el medio para conseguirlo eran los diarios, revistas y semanarios que difundían las novedades, las alianzas, los enemigos, las diferencias con otros grupos y los caminos a seguir. Por lo tanto, en esta dirección la conducción le encarga a Urondo y a otros militantes la

creación de un diario. *Noticias* fue un emprendimiento editorial organizado a la manera de los diarios de gran tirada con secciones básicas: noticias políticas, sociales, policiales, deportivas y económicas, difusión de la cartelera de cines, teatros, radio y televisión. Las notas por lo general no aparecían firmadas. Si bien pertenecía a Montoneros, el diario se pensaba de modo frentista y reunía a personas con ideologías diversas tales como el camporismo, el desarrollismo, izquierdistas. Hizo su aparición el 20 de noviembre de 1973 y fue clausurado el 27 de agosto de 1974; Urondo fue su responsable político hasta mayo cuando fue desplazado.

El rol de Urondo –en base a diversos testimonios– fue organizar junto a Miguel Bonaso y Juan Gelman el staff y ser el nexo entre la revista y la conducción de Montoneros, su función era la de comisario político. En los hechos actuó como responsable político, aprobó y defendió la línea editorial de la revista que no era bien conceptuada en la organización debido a su amplitud respecto de las temáticas incluidas y a la perspectiva crítica desde el cual se informaban las noticias y se interpretaban los fenómenos. Alejada de una retórica populista y combativa, la revista tenía como objetivo dirigirse a un espectro ampliado de lectores, no solo a los adeptos. De allí que tenía no solo su página política sino también policial, deportiva, cultural, etc. Según consigna Calveiro en *Política y violencia* su tirada tuvo un promedio de 150000 frente a la de 100000 de *El descamisado* o *La causa peronista*, por lo que cumplió su objetivo.

Entre sus participantes estaban Rodolfo Walsh como responsable de la sección policial; Juan Gelman, jefe de redacción; Horacio Verbistky responsable de la sección política nacional. Aparecen muy breves y esporádicas reseñas de teatro, televisión o espectáculos musicales. A medida que avanzan los números de *Noticias* (desde el N° 9, diciembre de 1973) las páginas culturales van ocupando mayor espacio, se agrega también la sección “Noticias de cultura y espectáculos”.

En estos dos proyectos que llevó a cabo, interrumpidos por las decisiones de la Conducción se hace evidente su interés por impulsar una transformación cultural más allá de los

dogmatismos, por crear formas de intervención por fuera de los maniqueísmos de la época y contribuir a formar sujetos críticos.

6.3. Penúltimos pasos: agotamiento de la vía de esclarecimiento y denuncia

La energía desplegada en múltiples actividades culturales de la etapa anterior se concentra ahora en actividades de base (organizar y dirigir una publicación, un departamento de facultad) que insumen la mayoría del tiempo disponible (a las que debiera también sumársele otras actividades que desarrolla en la organización) y que por esa razón suelen coartar la creación. No obstante, a diferencia del camino de Rodolfo Walsh y concomitante con Juan Gelman, Urondo continúa escribiendo, fundamentalmente poesía.

El 3 de septiembre de 1974 Montoneros se autolandestinizó proclamando que la lucha armada volvía a ser la práctica política principal equiparando, de este modo, la política a la guerra. La democracia no era un camino ya posible sino el enfrentamiento armado con el gobierno militar. La ceguera y la soberbia de la Conducción y la aceptación resignada por diversos motivos de este camino por los militantes caracterizaron esta última etapa. Previamente, cuando Perón murió en julio de 1974, ésta había comenzado con el discurso de la victoria final –sostenido antes que en los hechos en la ilusión– que ante todo y contra todo mantuvo, obligando a sus militantes a la aceptación del mismo sin discusión, so pena de quita de recursos y, en caso de abandono del movimiento, condena a muerte. De esto no hubo retorno a pesar de los asesinatos y desapariciones en masa, a pesar de los campos de concentración. Solo cesó con el fracaso estrepitoso de la contraofensiva montonera que la Conducción alejada del país en 1976 impulsó en dos oportunidades: en 1979 y en 1980.²⁶²

²⁶² Al respecto, Rodolfo Walsh fue testigo privilegiado de la ceguera y sordera de la Conducción en el momento de mayor militarización de este movimiento e intentó modificar la posición de ésta a partir de las comunicaciones que envió en su rol de oficial segundo. En ellas criticaba el creciente militarismo en detrimento del camino político que debían recorrer en ese momento que era de resguardo, de sobrevivencia y no de lucha abierta y sin cuartel con un enemigo que –Walsh lo veía claramente– era ampliamente superior en recursos de inteligencia y fondos económicos y militares para llevar a cabo el exterminio de toda voz

En el caso de Urondo, poco es lo que puede saberse de él luego del pase a la clandestinidad. *Noticias* había cerrado un tiempo antes y el diario *Información*, en el que estaba implicado, contó con un solo número. Se conoce que sus últimos años en la organización son turbulentos. Su relación con Alicia Urondo Raboy mientras sostenía una convivencia con Liliana Mazzaferro sirvieron como un elemento más para su despromoción ya que, en palabras de varios de los entrevistados por Montanaro en *Francisco Urondo. La palabra en acción* y por Desaloms para su documental *La palabra justa*, la conducción mantuvo con él una actitud de distancia, producto de las críticas que realizaba (y que ya le habían valido el corrimiento del diario *Noticias*). Con su nueva pareja tiene una hija, Ángela Urondo Raboy, y cuando la niña tiene pocos meses de edad, en 1976, se decide el traslado de Urondo a Mendoza como responsable político. Dos hechos avecinan el final trágico: el primero, el escritor era conocido en esa ciudad pequeña ya que había sido la primera a la que se muda con su esposa de entonces Chela Murúa a efectos de establecer “El retablo de Bartolo”; razón ésta por la que pide (según testimonio de su hijo Javier Urondo) no ser enviado ni allí ni a su ciudad natal; el segundo, Montoneros estaba en pleno retroceso y repliegue en esta ciudad. Antes de irse, Urondo se despide de su familia y amigos, intuyendo que no regresará. Es emboscado en una “cita envenenada” y, para darle tiempo de huir a su mujer con su hija y una compañera (la Turca) les asegura que se ha tomado la pastilla, baja, toma las armas guardadas en el baúl del auto y se enfrenta solo a los militares, hasta que consiguen reducirlo y, presumiblemente, lo matan de un culatazo. La Turca consigue escapar mientras Alicia es

disidente. Según Walsh, con la imposición del golpe deberían haber persistido en la lucha interna por la conducción del peronismo y no en el enfrentamiento armado o en acuerdos ideológicos con la “ultraizquierda”: (observaciones sobre el documento del Consejo del 11/11/76, 23 de noviembre de 1976, De: Base AS-P A: 82). En este mismo documento critica el militarismo y plantea la necesidad y prioridad de pensar y actuar políticamente. Asimismo, remarca los peligros del “triumfalismo” que tergiversa la realidad, imposibilita la autocritica e impide la comprensión del estado de situación así como de los pasos a seguir ante el nuevo contexto de situación. Postula más que una lucha abierta pensada como guerra, la resistencia junto al pueblo durante la dictadura.

A pesar de explicar las razones de su disenso y solicitar acciones concretas tendientes a preservar la vida de los militantes, no fue tomado en cuenta y murió a los pocos meses de iniciada la dictadura militar. Solo en febrero de 1979, con motivo de la contraofensiva se produjo la primera importante escisión liderada por Rodolfo Galimberti y Juan Gelman, dos integrantes significativos por los cargos y el reconocimiento social con el que contaban. La otra escisión se produjo en 1980 con el alejamiento de Daniel Vaca Narvaja y Miguel Bonasso, en un contexto de clara debacle de la conducción y el movimiento montonero.

secuestrada y su hija llevada a un hogar de niños.²⁶³ Muchos años después en el juicio llevado a cabo en Mendoza, con la exhumación del cadáver se conoció que Urondo no había tomado la pastilla, se infiere por tanto que lo dijo para que las mujeres lo abandonaran y tuvieran tiempo de huir.

Mucho se ha escrito de por qué personas como Walsh, como Urondo y otros tantos intelectuales no eligieron exiliarse del país como hicieron otros; también sobre las decisiones que aquellos que ya estando a salvo en el extranjero deciden retornar en 1979 y 1980 en la Contraofensiva montonera y son apresados, torturados y desaparecidos. Por nuestra parte, consideramos que quien mejor ha podido dilucidar los motivos de esta decisión que nada tiene que ver con actitudes suicidas es Pilar Calveiro, ella también sobreviviente del campo de concentración de la Escuela de Mecánica de la Armada. En *Poder y desaparición* sostiene que son varias; por un lado la actitud de la conducción ante posibles deserciones, la fidelidad a los principios originarios del movimiento, pero sobre todo “la sensación de haber emprendido un camino sin retorno hizo el resto. Los militantes que siguieron hasta el fin, lo que en la mayoría de los casos significó su propio fin, estaban atrapados entre una oscura sensación de deuda moral o culpa con sus propios compañeros muertos” (2007: 20).

²⁶³ Luego restituida a la familia materna y paterna por la insistencia de su hermana Beatriz y la madre de Alicia. Ambas viajan a Mendoza días después de la muerte de Urondo para reclamar el cuerpo de éste, preguntar por Alicia y recuperar a Ángela. Consiguen llevarse el cuerpo para enterrarlo y volver con la niña, hasta el día de hoy Alicia sigue desaparecida.

Conclusión

*Voy cansado, es cierto,
harto como todo el mundo que se precie,
o con desaliento; pero nunca falta
alguna cosa, un olor,
una risa que me devuelva,
para valer la pena*
(Urondo, "Cada día que pasa")

En esta tesis se abordó la producción de Urondo desde la hipótesis general de que la misma se configura en diálogo con "prácticas culturales", "formaciones" y textos literarios de autores contemporáneos. En el análisis que realizamos de su obra encontramos tres "marcas" que atraviesan las etapas de escritura organizadas en capítulos: la búsqueda de la expresión literaria, la constitución de un punto de vista centrado en el yo como objeto y sujeto de conocimiento y, por último, el arte entendido como forma de comunicación entre los hombres en consonancia con la tarea por parte de los intelectuales de promover esta comunicación.

Siguiendo esta dirección, en cada capítulo desarrollamos subhipótesis que posibilitaron comprender los derroteros de su escritura en diversos géneros. En el primero, "La comunicación y la búsqueda de la expresión literaria (1954-1959)", consideramos que a partir del proceso de exploración que signó los textos de este período, la escritura se constituyó a partir de las marcas señaladas previamente en correlación con la formación *Poesía Buenos Aires* y la de la "zona". La narratividad, el coloquialismo, la nominación privilegiada sobre la adjetivación y la ciudad como espacio dinamizador de la escritura fueron elementos emergentes en esta etapa que se proyectaron a poemarios futuros. Asimismo, comenzó aquí el interés de Urondo por intervenir en la cultura a través de acciones concretas, en este período como funcionario.

En el segundo capítulo, "La palabra justa en tiempos de transición (1960-1969)", la hipótesis que guio la indagación fue la de una escritura en transformación entre las formas previas y las que se van definiendo en esta etapa en la que se prueban nuevos caminos, incursionando en diversos géneros. En este proceso, Urondo dialoga con la formación de *Zona de la poesía americana* y se sitúa en la línea de recuperación y cuestionamiento del realismo en nuestro país a

través de sus dos libros de cuentos, sus obras teatrales y el guion que coescribe de la película *Pajarito Gómez*.

En el tercer capítulo “La escritura y el testimonio (1970-1974)” indagamos en las discusiones de la época –centralmente los debates producidos con la inclusión del testimonio como género por *Casa de las Américas*– y, a partir de allí, analizamos los vínculos entre modos de representación y sus posibles efectos de transformación a través de la forma testimonial en *Los pasos previos* y *La patria fusilada* y sus textos poéticos. Asimismo, resultó significativo leer *Los pasos previos* y *La patria fusilada* en contraste con los textos *¿Quién mató a Rosendo?* de Rodolfo Walsh y *Libro de Manuel* de Julio Cortázar. Por otra parte, examinamos las figuraciones del intelectual y la relación política/literatura presente en la época y en tal sentido cómo la literatura, los artículos escritos por Urondo y las acciones que emprendió tuvieron como objetivo cuestionar el anti-intelectualismo presente en el campo cultural y en la Conducción de Montoneros. Al efecto y a contrapelo del clima de época, Urondo valoró el lugar del intelectual que desde su perspectiva crítica y comprometida, podía aportar en el esclarecimiento de las ideas y acciones a realizar.

Consideramos que la tesis ha mostrado que su obra puede entenderse como un todo congruente: los cambios de perspectiva en el lenguaje y en las formas compositivas son respuestas legibles alrededor de los tres núcleos de sentido antes señalados. Se trata de manifestaciones en la escritura que mantienen un correlato con las experiencias desarrolladas en las diversas formaciones y las actividades culturales que llevó a cabo o de las que participó.

El epígrafe final con el que abrimos la conclusión señala la matriz desde la que hemos leído a Urondo: una subjetividad con dudas, dolores, fracasos colectivos y en la que simultáneamente está presente la certeza que la vida es toda posibilidad si se deja atravesar por el mundo en su costado luminoso y se apuesta a ella lo necesario para que *valga la pena*.

Bibliografía

1. Obras de Francisco Urondo

Obra poética

- (1956): *Historia antigua* (1950-1957). Buenos Aires: Poesía Buenos Aires.
- (1959a): *Breves* (1953-1954). Buenos Aires: Poesía Buenos Aires.
- (1959b): *Dos poemas* Buenos Aires: Poesía Buenos Aires.
- (1972): *Lugares* (1956-1957) en *Todos los poemas. 1950-1972*, Buenos Aires: De La Flor.
- (1963): *Nombres* (1956-1959). Buenos Aires: Zona de la poesía americana.
- (1967): *Del otro lado* (1960-1965). Rosario: Constancio Vigil.
- (1968): *Adolecer* (1965-1967). Buenos Aires: Sudamericana.
- (1971): Antología *Larga distancia*. Barcelona: Llibres de Sinera.
- (1972): *Son memorias* (1965-1969) en *Todos los poemas. 1950-1972*. Buenos Aires: De La Flor.
- (1972): *Poemas póstumos* (1970-1972) en *Todos los poemas. 1950-1972*. Buenos Aires: De La Flor.
- (1972): *Todos los poemas. 1950-1972*. Buenos Aires: De La Flor.

Poemas en antologías y revistas

- (1956): “Viejas amigas”, “Andén”, “La fiera”, Bar “La calesita”, “Fuego nocturno”, “Romana puttana”, “Bellas en el cortijo” en *Poesía Buenos Aires*, N° 22, año VII, otoño.
- (1957a): “Fuego nocturno”, “Historia antigua”, “El hombre para morir” en *Antología Universal de la poesía*, Santa Fe: Castelví.
- (1957b): “Garza mora” en Diario *El Litoral*, Santa Fe, 24 de diciembre.
- (1958): “Garza mora”, “Vuelo nupcial”, “La belleza ebria”, “Todo pasa”, “Alfombra mágica”, “Una guitarra”, “Aves marinas”, “Tanto amor tanta huella” en *Poesía Buenos Aires* N° 27, Buenos Aires, 1958.
- (1959): “Como bola sin manija” en Revista *Centro* N° 14, Buenos Aires, cuarto cuatrimestre.
- (1963): “No tengo lágrimas” en *Quince Poetas*, Ediciones Centurión: Buenos Aires.
- (1964): “Guatemala” en *Poemas para la batalla de Guatemala*, Buenos Aires: Alcándara.
- (1965): “Los nietos y sus designios”, “Abrigo”, “En el sur”, “Carlos Gardel”, “Vattene a casa”, “Más o menos”, “Los gatos” en *Antología Interna*, Buenos Aires: Ediciones Zona.
- (1968): “Parques y jardines” en *Lyra* N° 207/9, Buenos Aires, diciembre.
- (1969): “Pasado por agua”, “Larga distancia” y “Addio” en Revista *Macedonio* N° 4/5, verano 1969/70, Calatayud - Dea - Editores, Argentina.
- (1974a): “Mosquitos”, “Telón corrido”, “1, 2 13”, “Candilejas” en *Poetas argentinos contemporáneos*, Buenos Aires: Extensión Cultural Dos Muñecos.
- (1974b): “Trampa”, “El carterista”, “Por soledades”, “Carteles”, “¿Soy el poeta de la Revolución?”, “El viejo coronel”, “El fuego todo lo purifica”, “Murió Salvador Allende”, “Quiero denunciar” de *Cuentos de batalla* (1973-1976) en Ideas, letras, artes en *Crisis*, N° 17, Buenos Aires, setiembre.

Obra narrativa

- (1959): “Rolando” en Diario *El Litoral*, Santa Fe, 22 de febrero.
- (1963): “Todo eso” en *Zona de la poesía americana*, Nº 1, Buenos Aires, julio.
- (1966): *Todo eso*, Buenos Aires: Jorge Alvarez.
- (1967): *Al tacto*, Buenos Aires: Sudamericana.
- (1965): “Luna llena” en AA. VV. *Crónicas de la violencia*, Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- (1966): “Amore mio santo” en AA. VV. *Crónicas de la incomunicación*, Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- (1974): *Los pasos previos* Buenos Aires: Sudamericana.

Obra testimonial

- (1973): *La patria fusilada*. Buenos Aires: Ediciones de Crisis.

Obra dramática

- (1967): “Sainete con variaciones” en A.A.V.V. *Cuatro obras de teatro argentino*, Buenos Aires: Talía. *Teatro*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1984): *Muchas felicidades y otras obras*. La Habana (Cuba): Arte y Literatura. (Publicado originalmente en 1968 por Casa de las Américas).

Obra ensayística

- (1968): *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960* (1968). Buenos Aires: Galerna.

Películas (coescritura de guiones)

- (1965): *Pajarito Gómez (Una vida feliz)*. Guionistas Carlos Del Peral, Rodolfo Kuhn, Francisco Urondo. Director Rodolfo Kuhn. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=dQKABsfAh2k>; [consulta 20/04/19].
- (1968): *Turismo de carretera*. Guionistas Héctor Grossi, Rodolfo Kuhn, Francisco Urondo. Director Rodolfo Kuhn. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=rd-ISOlBzkE>; [consulta 20/04/19].

Obras y reediciones publicadas de modo póstumo

- (1984): *Poemas*. La Habana: Casa de las Américas.
- (1986): “Sainete con variaciones”, “Muchas felicidades”, “Veraneando”, “Archivo General de Indias”, “Homenaje a Dumas” en *Muchas Felicidades y otras obras*. La Habana: Arte y Literatura Ciudad de la Habana.
- (1998): Antología *Poemas de batalla*. Buenos Aires: Seix Barral.
- (1999): Antología *Poemas de batalla*. Buenos Aires: Planeta.
- (1999) *Los pasos previos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2003): Antología *Poemas*. Madrid: Visor.
- (2006): *Obra poética*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Reedición 2007.
- (2009): *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Mansalva.
- (2011): *Todos los cuentos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- (2011): *La patria fusilada*. Buenos Aires: Libros del náufrago.
- (2013): *Obra periodística completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2016): *Ensayos. Artículos y reseñas 1953-1974*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Antologías citadas que incluyen obras del autor

- AA. VV. (1963): *Quince Poetas*. “Colección del Unicornio”. Buenos Aires: Centurión.
- AA. VV. (1964): *Poemas para la batalla de Guatemala*. Buenos Aires: Alcándara.
- AA. VV. (1966): *Crónicas de la incomunicación*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- AA. VV. (1966): *Crónicas de la violencia*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- AA. VV. (1987): *Poesía Argentina Contemporánea*. Tomo I. Buenos Aires: Fundación Argentina para la Poesía.
- AA. VV. (1995): *En la noche. Historias después de hora*. Selección y prólogo a cargo de Daniel Freidemberg. Colección “Desde La Gente”. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- AA.VV. (1996): *Amar al prójimo*. Selección, prólogo y notas de Pedro Orgambide. Colección “Desde La Gente”. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- AA. VV. (1997): *Recordando a Tuñón. Testimonios, ensayos y poemas*. Selección, prólogo y notas de Pedro Orgambide. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- AA. VV. (2000): *100. Antología de Antologías*. Colección “Desde La Gente”. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.

2. *Textos complementarios del corpus estudiado*

- Aguirre, Raúl Gustavo (1979): *Literatura Argentina de Vanguardia. El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*. Buenos Aires: Fraternal.
- Poesía Buenos Aires*, Edición Facsimilar, Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014.
- Zona de la poesía americana*, año 1, N° 1, Buenos Aires, julio de 1963.
- Zona de la poesía americana*, año 1, N° 2, Buenos Aires, diciembre de 1963.
- Zona de la poesía americana*, año 2, N° 3, Buenos Aires, mayo de 1964.
- Zona de la poesía americana*, año 2, N° 4, Buenos Aires, noviembre de 1964.
- Cristianismo y revolución* N° 28, “Los de Garín”, abril de 1971.
- Crisis* N° 4, año 1, Buenos Aires, agosto de 1973.
- Crisis* N° 17, año 2, Buenos Aires, septiembre de 1974.
- Contorno*, Edición Facsimilar, Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Cortázar, Julio (1973): *Libro de Manuel*. Buenos Aires. Sudamericana.
- Gola, Hugo (1984): *25 poemas en Jugar con fuego*, Santa Fe: UNL.
- Ortiz, Juan Laurentino (1996): *El agua y la noche* (1933), *El alba sube* (1937, *1933-1936), *El ángel inclinado* (1938, *1937), *La rama hacia el este* (1940), *El álamo y el viento* (1947, *1941-1946), *El aire conmovido* (1949), *La mano infinita* (1951) en *Obra Completa*, Santa Fe: UNL, 1996.
- Walsh, Rodolfo (1994): *¿Quién mató a Rosendo?* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

3. Específica sobre Francisco Urondo y su obra

Aguirre, Osvaldo (2009). "Introducción" en Urondo, Francisco. *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires, Mansalva, pp. 7-15.

(2013). "Introducción. Urondo escritor y periodista" en Urondo, Francisco. *Obra periodística*. Buenos Aires: Mansalva, pp. 5-25.

(2016). "Prólogo. Las palabras y las significaciones" en Urondo, Francisco. *Ensayos. Artículos y reseñas 1953-1974*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 7-19.

Aulicino, Jorge (2010). "El don de la sobriedad" en Aguirre y Scarabelli (eds.) *Los gajes del oficio*. Santa Fe: UNL, pp.17-20.

Avaro, Nora (2010). "Poesía y revolución" en Aguirre y Scarabelli (eds.) *Los gajes del oficio*. Santa Fe: UNL, pp.35-42.

Azor Hernández, Ileana (1986). "Francisco Urondo, eterno perseguidor de nuevos designios y formas" en *Muchas Felicidades y otras obras*. La Habana: Arte y Literatura Ciudad de la Habana, pp. 5-25.

Benedetti, Mario: "Paco Urondo, constructor de optimismos", *Texto crítico*, año III, N° 6, Xalapa, México, Universidad Veracruzana, enero a abril de 1977, pp. 49-57. Consultado en <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6767/19776P49.pdf?sequence=2&isAllowed=y>; [consulta 20/04/19].

Benítez Rojo, Antonio: "La Argentina al tacto en los cuentos de Urondo", *Casa de las Américas*, N° 101, La Habana, marzo-abril de 1977, pp. 25-27.

Bitar, Francisco (2009). "El hermano de Baudelaire. 'Los gatos' de Urondo: el *flâneur* como figura poética" en *Cantar junto al endurecido silencio*. Santa Fe: UNL, pp. 23-30.

Blanco, Mariela: "Un diálogo poético sesentista: César Fernández Moreno y Francisco Urondo", *Celehis*, año 19, N° 21, Mar del Plata, 2010, pp. 275-296. Consultado en <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/798/819>; [consulta 20/04/19].

Bonano, Mariana: "La escritura testimonial y las memorias de Trelew en *La patria fusilada*, de Francisco Urondo, y *La pasión según Trelew*, de Tomás Eloy Martínez", *Telar Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, N° 2-3, Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2005, pp. 75-92. Consultado en <http://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/article/view/245>; [consulta 20/04/19].

: "Entre la vida y la poesía. Francisco Urondo y los dilemas del escritor", *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, N° 5. Tucumán, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2007, pp. 115-135. Consultado en <http://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/article/view/217>; [consulta 20/04/19].

(2009a). "Crítica y poesía. Las intervenciones de Urondo en las publicaciones periódicas" en *Cantar junto al endurecido silencio*. Santa Fe: UNL, pp.101-124.

(2009b). *Literatura y praxis revolucionaria: Las décadas de 1960 y 1970: El caso de Francisco Urondo*, Tesis de Doctorado en Letras, UNT.

Brascó, Miguel: "Presentación de *Nombres* de Francisco Urondo", *Zona de la poesía americana*, N° 3, Buenos Aires, mayo de 1964, p. 19.

- Bonasso, Miguel: "Las varias vidas de Paco Urondo", *La cultura en México*, N° 1316, junio de 1987, p. 36-38. Consultado en http://www.mediafire.com/file/wewcsqoar8fkaj6/Miguel_Bonasso_-_Las_varias_vidas_de_Paco_Urondo.pdf/file; [consulta 20/04/19].
- Camblong, Ana (2009). "Poesía o muerte" en *Cantar junto al endurecido silencio*. Santa Fe: UNL, pp. 125-144.
- Cella, Susana: "El mundo inconsistente", *Diario de Poesía*, N° 49. Buenos Aires-Rosario, otoño de 1999, p. 16.
- (2006). "Valer la pena. Francisco Urondo: poesía y vida" en Urondo, Francisco. *Obra poética*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 3-33.
- (2011). "Los cuentos de Francisco Urondo" en Urondo, Francisco. *Todos los cuentos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 5-50.
- Desaloms, Daniel (2005). *Paco Urondo. La palabra justa* (Documental). Delta Producciones. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=G8tKaBEivMI>; [consulta 20/04/19].
- Ehrlich, Laura (2007). "Urondo, Francisco Reynaldo" en *Diccionario biográfico de la izquierda argentina. De los anarquistas a la "nueva izquierda" (1870-1976)*. Horacio Tarcus dir. Buenos Aires: Emecé, pp. 673-678.
- Falchini, Adriana (2009). "Dejo constancia. Francisco 'Paco' Urondo, ese cronista" en *Cantar junto al endurecido silencio*. Santa Fe: UNL, pp. 145-193.
- Fanese, Griselda (2009). "Un tiempo forrado en lamé. Leer poesía de Urondo hoy" en *Cantar junto al endurecido silencio*, Santa Fe: UNL, pp. 195-203.
- Fontanet, Horacio (2002). "VI. Francisco Paco Urondo: denuncia y compromiso de la poesía" en *Poéticas de exilio: Michavergas, Constantini, Gelman, Lamborghini, Urondo y Sylvester*, [consultado en www.rebellion.org/libros/]; [consulta 20/04/06].
- "Francisco Urondo: poesía y muerte", *Cronopio*, N° 23, 2013. Consultado en <http://www.revistacronopio.com/?p=11848>; [consulta 20/04/19].
- Freidemberg, Daniel: "Urondo poeta", *Diario de poesía*, N° 49, Buenos Aires-Rosario, otoño de 1999 (b), pp. 13-14.
- "Cronología", *Diario de Poesía*, N° 49, Buenos Aires-Rosario, otoño de 1999 (c), pp. 15-25.
- García Helder, Daniel (1999a). "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano". *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik (dir). Volumen 10. *La irrupción de la crítica*. Susana Cella (dir del volumen). Buenos Aires: Emecé, pp. 213-234.
- Gastaldello, Daniel (2009). "Lo que va a encandilar es el día. Notas sobre el futuro en poemas de Urondo" en *Cantar junto al endurecido silencio*. Santa Fe: UNL, pp. 48-63.
- Gauna, Daniela (2008). "Los decires del poeta: Entre lo íntimo y lo político" en *Teoría literaria I*. Santa Fe: Cemed/UNL.
- (2009). "Los inicios del escritor: Francisco Urondo y Poesía Buenos Aires" en *Cantar junto al endurecido silencio*. Santa Fe: UNL, pp. pp. 31-47.
- "Entre la ficción, el testimonio y el periodismo: la apuesta narrativa de *Los pasos previos* de Francisco Urondo", *Badebec*, año I, N° 2, Rosario, marzo de 2012, pp. 102-129. Consultado en <http://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/28/25>; [consulta 20/04/19].

- (2018). "El teatro de Francisco Urondo: continuidad y renovación" en *El texto como reflexividad*. Santa Fe: UNL, pp. 127-16.
- Gelman, Juan (1999). "Prólogo a Francisco Urondo" en *Poemas de batalla*. Buenos Aires: Seix Barral, pp. 7-8.
- Gerbaudo, Analía (2009a). "Escribir poesía: provocar, intervenir, exorcisar" en *Cantar junto al endurecido silencio*. Santa Fe: UNL, pp. 206-230.
- (2010). "Paco Urondo: envíos e imágenes" en Aguirre y Scarabelli (eds.) *Los gajes del oficio*. Santa Fe: UNL, pp. 43-69.
- Montanaro, Pablo (2003). *Francisco Urondo: la palabra en acción- Biografía de un poeta y militante*. Buenos Aires: Homo Sapiens.
- Nofal, Rossana (2009a). "Partes de guerra: el Trelew de Paco Urondo" en *Cantar junto al endurecido silencio*. Santa Fe: UNL, pp. 263-273.
- Orgambide, Pedro (1970). "Urondo, Francisco" en *Enciclopedia de la literatura argentina*. Pedro Orgambide y Roberto Yahni (dir). Buenos Aires: Sudamericana, pp. 607-608.
- "Francisco Urondo: poesía y combate", *Casa de las Américas*, N° 101, La Habana, marzo- abril de 1977, pp. 28-33.
- Pittaluga, Roberto: "La memoria según Trelew", *Sociohistórica*; N° 19-20, 2006, pp. 81-111. <https://www.sociohistorica.fahce.unlp.edu.ar/article/view/SHn19-20a04/1720>; [consulta 20/04/19].
- Porrúa, Ana: "Francisco Urondo: entre las "rosas líquidas" y la "rosa blindada", *Inti. Revista de literatura hispánica*, N° 52, otoño-primavera del 2000. Consultado en <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/20>; [consulta 20/04/19].
- (2010). "Urondo, las antologías de poesía argentina y la crítica" en Aguirre y Scarabelli (eds.) *Los gajes del oficio*, Santa Fe: UNL, pp. 21-34.
- Rama, Angel (1999). "Recuerdo de Francisco Urondo" en *Los Pasos Previos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, pp. 7-10.
- Redondo, Nilda (2005). *Si ustedes lo permiten, prefiero seguir viviendo: Urondo, de la guerra y del amor*. La Plata: De la Campana.
- : "Intelectuales y revolución en Argentina. Walsh, Conti, Urondo", *Razón y revolución: teoría, historia, política*, N° 15, Buenos Aires, primer semestre de 2006 (a), pp. 31-41. Consultado en <http://revistaryr.org.ar/index.php/RyR/article/view/191/174>; [consulta 20/04/19].
- : "Ha pasado el tiempo de la espera. Lo poético político en *Adolecer* de Francisco Urondo", *Anclajes*, N° 10, diciembre de 2006 (b), pp. 177-199. Consultado en <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/3116/3029>; [consulta 20/04/19].
- (2009). "Osar morir da vida" en *Cantar junto al endurecido silencio*. Santa Fe: UNL, pp.274-293.
- (2010). "Urondo y Cortázar: dos subjetividades revolucionarias" en Maristany, José (ed), *Aquí no podemos hacerlo*. Buenos Aires: Biblos, pp. 123-183.
- Ricci, Paulo (2009). "La única verdad es la poesía" en *Cantar junto al endurecido silencio*. Santa Fe: UNL, pp. 274-292.
- Romano, Eduardo: "La novedad poética de Francisco Urondo en sus contextos", *Casa de las Américas*, N° 229, año XLIII, La Habana, octubre-diciembre de 2002, pp. 25-43.

- Romano Sued, Susana (2009). “*Historia Antigua: La sombra de Baudelaire*” en *Cantar junto al endurecido silencio*. Santa Fe: UNL, pp. 319-339.
- Saer, Juan José: “Un poeta en la cárcel”, *Diario de poesía*, N° 49, Buenos Aires, otoño de 1999, p. 21.
- Salas, Horacio (1968). “Francisco Urondo” en *La poesía de Buenos Aires*. Buenos Aires: Pleamar, pp. 243-248.
- Sillato, María del Carmen: “Paco Urondo en la poesía de Juan Gelman: en representación de la vida y de la amistad”, *Zurgai*, diciembre de 2008, pp. 94-97. Consultado en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3047396>; [consulta 08-11-2018].
- Tosti, Ivana (2018). “*Trimestral. Boletín de actividades culturales, letras y artes del litoral (1950–1953): aproximaciones a los inicios de Francisco Paco Urondo*”, *Quinto Coloquio de Avances de Investigaciones del CEDINTEL*. Santa Fe: UNL, pp. 119-133. Consultado en https://www.fhuc.unl.edu.ar/cedintel/wp-content/uploads/sites/16/2019/07/COLOQUIO-V_Cedintel.pdf; [consulta 20/04/19].
- Trímboli, Javier: “La juventud militante a lo largo de la Historia Argentina” en Seminario de Historia Argentina de la Cátedra Libre Oscar Masotta (Facultad de Psicología UNR). Material audiovisual <https://www.youtube.com/watch?v=upwZEpTtoXI>; [consulta 20/04/19].
- Urondo, Beatriz y Amato, Germán (2007). *Hermano, Paco Urondo*. Buenos Aires: Nuestra América.
- Zaidman, Samuel: “La revolución poética” en “Dossier Urondo”, *Diario de Poesía* N° 49, Buenos Aires, otoño de 1999, p. 22.
- Zito Lema, Vicente: “El testamento de Francisco Urondo”, *Crisis*, N° 42, Buenos Aires, mayo de 1986.
- : “Francisco Urondo, la poesía puede más que la muerte”, *Casa de las Américas*, N° 245, octubre-diciembre de 2006. Consultado en http://www.elortiba.org/old/pdf/zitolema_urondo.pdf; [consulta 20/04/19].
- Zayas de Lima, Perla (2006). “Urondo, Francisco” en *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-2000)*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, p. 274.

4. Bibliografía general

- Adorno, Theodor (1983). *Teoría estética*. Hyspamérica: Buenos Aires, 1983.
- Adorno, Theodor y Horkheimer, Max (2013). *La industria cultural*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*. Valencia: Pre-textos.
- Agosti, Héctor (1963). *Defensa del realismo*. Buenos Aires: Lautaro.
- Aguirre, Raúl Gustavo y otros (2001). *Poesía Buenos Aires (x 10)*. Selección y prólogo de Javier Cófreces. Buenos Aires: Leviatán.
- Aguirre, Osvaldo (2008). *Una poesía del futuro. Conversaciones con Juan L. Ortiz*, Buenos Aires: Mansalva.
- Alle, María Fernanda: “La literatura del partido. El realismo socialista entre el arte y la política”, *452°F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, Barcelona; N° 20, 2019 (a), pp. 166-186.
- : “Cuadernos de Cultura y la conformación de un ámbito de poéticas comunistas en la Argentina de los años 50”, *Catedral Tomada. Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Pittsburg, vol. 7, N° 12, 2019 (b), pp. 218-251.
- Altamirano, Carlos: “Algunas notas sobre nuestra cultura”, *Punto de vista*, N° 18, Buenos Aires, agosto de 1983, pp. 6-10.

- (2001). *Bajo el signo de las masas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel.
- (2002). "Intelectuales" en *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, pp. 148-155.
- Alzari, Agustín (2009): "Juan L. Ortiz a través de Cesar Vallejo: poesía, revolución y sensibilidad". *Actas II Congreso Cuestiones Críticas*, Rosario. Consultado en <http://www.celarg.org/trabajos/alzari.pdf>; [consulta 20/04/19].
- Amar Sánchez, Ana María (1992). *El relato de los hechos*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Amar Sánchez, Ana María, Stern, Mirta M. y Zubieta, Ana María: "La narrativa entre 1960 y 1970. Di Benedetto, Tizón, Moyano y Hernández", *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, N° 125, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1981.
- Anguita, Eduardo y Caparrós, Martín (2006a). *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina 2: 1969-1973*. Buenos Aires: Booket.
- (2006b). *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina 3: 1973-1974*. Buenos Aires: Booket.
- Aricó, José: "Pasado y Presente". *Pasado y Presente*, año 1, N° 1, Córdoba, abril-junio de 1963, pp. 1-17.
- Barnet, Miguel: "La novela testimonio: socio-literatura", *Unión*, N° 1, 1969, pp. 99-122.
- Baschetti, Rodolfo (comp) (1994). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires: La Flor.
- Beverley, John: "Anatomía del testimonio", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 25, año XIII, Lima, primer semestre 1987, pp. 7-16. Consultado en <https://www.jstor.org/stable/4530303?seq=1>; [consulta 20/04/19].
- Blanco, Mariela: "Zona: un espacio para la poesía en los 60", *Revista Celehis*, N° 18, Mar del Plata, 2007, pp. 153-178. Consultado en http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2017/11/ZONA_ESTUDIO.pdf; [consulta 20/04/19].
- Borello, Rodolfo: "El ensayo 1930-1970" en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, N° 110. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
- Bosoer, Sara: "Apuntes sobre un archivo plebeyo de la poesía argentina", *El jardín de los poetas*, año 3, N° 4, 2017, pp. 58-75. Consultado en <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/eljardindelospoetas/article/view/3497/3439>; [consulta 20/04/19].
- Bourdieu, Pierre (1969). "Campo intelectual y proyecto creador" en *Problemas del estructuralismo*. Jean Pouillon y otros. México: Siglo XXI, pp. 135-182.
- (1995). *Las reglas del arte*. Buenos Aires: Anagrama.
- (1999). "Campo de poder, campo intelectual y *habitus* de clase" en *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios, pp. 9-36.
- Brecht, Bertolt (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba.
- Calabrese, Elisa y de Llano, Aymará (eds.) (2006). *Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo*. Mar del Plata: Martín.
- Calbi, Mariano (1999). "Prolongaciones de la vanguardia" en *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik (dir.) Volumen 10: *La irrupción de la crítica*. Susana Cella (dir. del volumen). Buenos Aires: Emecé, pp. 235-255.

- Calveiro, Pilar (1998). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- (2005). *Política y/o violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años 70*. Buenos Aires: Norma.
- Castro, Fidel (1961). “Palabras a los intelectuales”, Discurso pronunciado en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio. Consultado en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>; [consulta 20/04/19].
- (1971). Discurso pronunciado en la clausura del primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, 30 de abril. Consultado en <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1971/esp/f300471e.html>; [consulta 20/04/19].
- Cazap, Susana y Massa, Cristina (2002a). “Teatro nacional y realidad social” en *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Noé Jitrik (dir) Volumen 6: *El imperio realista*. María Teresa Gramuglio (directora del volumen). Buenos Aires: Emecé, pp. 91-110.
- (2002b). “El sainete criollo. Mimesis y caricatura en *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Noé Jitrik (dir) Volumen 6: *El imperio realista*. María Teresa Gramuglio (directora del volumen). Buenos Aires: Emecé, pp. 129-144.
- Cella, Susana (1999b). “Panorama de la crítica” en *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik (dir). Volumen 10: *La irrupción de la crítica*. Susana Cella (dir. del volumen). Buenos Aires: Emecé, pp. 33-60.
- Cohen Imach, Victoria (1994). *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Collazos, Oscar y otros (1970). *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, México: Siglo XXI.
- Contreras Sandra: “Realismos, jornadas de discusión”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 12, diciembre de 2005, pp. 7-13.
- (2018). *En torno al realismo y otros ensayos*. Rosario: Nube negra.
- Cossa, R., Somigliana, C., Rozenmacher, G., Talesnik, R. (1989). *El avión negro*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Cosse, Isabella (2010). *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Crespo, Horacio (1999). “Poética, política, ruptura” en *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik (dir.) Volumen 10: *La irrupción de la crítica*. Susana Cella (dir. del volumen) Buenos Aires: Emecé, pp. 423-446.
- Croce, Marcela (1996). *Contorno. Izquierda y proyecto cultural*. Buenos Aires: Colihue.
- Dalmaroni, Miguel (2004a). *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina. 1960-2002*. Santiago de Chile: Melusina.
- : “Conflictos culturales: notas para leer a Raymond Williams”, *Punto de vista*, año XXVII, N° 79, Buenos Aires, agosto de 2004 (b), pp. 42-46.
- : “Historia literaria y corpus crítico (aproximaciones williamsianas y un caso argentino)”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 12, Rosario, diciembre de 2005, pp. 109-128.
- (2006). *Una república de las letras: Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Rosario: Beatriz Viterbo.

: “La gravitación de la memoria: testimonios literarios, sociales e institucionales de las dictaduras en el Cono Sur” en II Workshop Internacional de Investigadores Jóvenes ‘La gravitación de la memoria: testimonios literarios, sociales e institucionales de las dictaduras en el Cono Sur’, UNT, 2009.

De Diego, José Luis (2007). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al Margen.

Delgado, Josefina y Gregorich, Luis: “La generación de 1955: los narradores”. *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, N° 53, Buenos Aires, 1967, Centro Editor de América Latina.

: “Las nuevas promociones: la narrativa y la poesía”. *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, N° 55. Buenos Aires, 1968, Centro Editor de América Latina.

Delgado, Sergio (1996). “La obra de Juan L. Ortiz” en Ortiz, Juan L. *Obra Completa*. Santa Fe: UNL, pp. 15-30.

Derrida, Jacques (1967a). *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1971.

(1967b). *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.

(1972). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos, 1997.

(1980a). *La loi du genre*. *Glyph*, 7. Trad. Jorge Panesi, cátedra de Teoría y Análisis literario: UBA, mimeo, 26 págs.

(1980b). “Envíos” en *La tarjeta postal de Sócrates a Freud y más allá*. México: Siglo XXI, 2001.

(1995a). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid: Trotta, 1997.

(1998). “Firma, acontecimiento, contexto” en *Márgenes de la filosofía*, Madrid: Cátedra, pp. 347-372.

(2001a). “Escoger su herencia” en Derrida, J. y Roudinesco, E. *Y mañana qué...* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

(2001b). “A corazón abierto” en *¡Palabra! Instantáneas filosóficas*. Madrid: Trotta.

(2001c). *Papel máquina*. Madrid: Trotta.

Dubatti, Jorge (1999). “El teatro como crítica de la sociedad” en *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik (dir). Volumen 10: *La irrupción de la crítica*. Susana Cella (dir. del volumen). Buenos Aires: Emecé, pp. 259-293.

Eloy Martínez, Tomás (1997). *La pasión según Trelew*. Buenos Aires: Planeta-Espejo de la Argentina.

Esteve, Patricio (1992). *La gran histeria nacional*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Fanon, Frantz (1994). *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica.

Fernández Moreno, César (1963). *Argentino hasta la muerte*. Buenos Aires: CEAL, 1982.

(1967). *La realidad y los papeles: panorama y muestra de la poesía argentina*. Madrid: Aguilar.

Foffani, Enrique y Mancini, Adriana (2000). “Más allá del regionalismo. La transformación del paisaje” en *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik (dir). Volumen 11: *La narración gana la partida*. Elsa Drucaroff (dir. del volumen). Buenos Aires: Emecé, pp. 261-291.

Fondebrider, Jorge: “Poesía Buenos Aires”. “Dossier Poesía Buenos Aires”, *Diario de Poesía*, N° 11, Buenos Aires-Montevideo-Rosario, verano de 1989, pp. 13-14.

(2006). “Treinta años de poesía argentina” en *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Forné, Anna: “El género testimonial revisitado. El premio testimonio de Casa de las Américas (1970-2007)”, *El taco en la brea*, N° 1, 2014, pp.216-232. Consultado en <https://doi.org/10.14409/tb.v1i1.4213>; [consulta 20/04/19].

: “Una suma de negaciones: apuntes sobre el género testimonial y el Premio Casa de las Américas (1970-1976)”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, N° 6, diciembre de 2015, pp. 251-267. Consultado en <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/7077/7702>; [consulta 20/04/19].

Fornet, Ambrosio: “El Quinquenio Gris: revisitando el término”, *Casa de las Américas*, N° 246, 2007, pp. 3-16. Consultado en <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/246/flechas.pdf>; [consulta 20/04/19].

Freidemberg, Daniel (1981): “La poesía del cincuenta” en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, tomo V: Los contemporáneos. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 553-575.

: “27 notas al pie de un mito”. “Dossier Poesía Buenos Aires”, *Diario de Poesía*, N° 11, Buenos Aires-Montevideo-Rosario, verano de 1989, pp. 22 y 24.

(1999). “Herencias y corte. Poéticas de Lamborghini y Gelman” en *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik (Dir). Volumen 10. *La irrupción de la crítica*. Susana Cella (dir del volumen). Buenos Aires: Emecé, pp. 183-209.

García, Victoria: “Testimonio literario latinoamericano: una reconsideración histórica del género”, *Exlibris*, N° 1, 2012, pp. 371-389. Consultado en <https://www.aacademica.org/victoria.garcia/5.pdf>; [consulta 20/04/19].

: “Diez problemas para el testimonialista latinoamericano. Los años 60-70 y los géneros de una literatura ‘propia’ del continente”, *Castilla. Estudios de Literatura*, N° 4, 2013, pp. 368-405. Consultado en <https://www.aacademica.org/victoria.garcia/24.pdf>; [consulta 20/04/19].

: “Testimonio literario latinoamericano: prefiguraciones históricas del género en el discurso revolucionario de los años 60”. *Acta Poética*, 35, N° 1, 2014, pp. 63-92. Consultado en <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2014.1.433>; [consulta 20/04/19].

: “Testimonio y literatura. Algunas reflexiones y tres realizaciones en la narrativa argentina: Walsh, Urondo, Cortázar”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. N° 6, 2015, pp. 11-38. Consultado en <https://doi.org/10.7203/kam.6.6837>; [consulta 20/04/19].

García Helder, Daniel (1996). “Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave” en Ortiz, Juan L. *Obra Completa*. Santa Fe, UNL, pp. 127-146.

Gerbaudo, Analía: “Inconformistas, denunciadores, innovadores: Adolfo Prieto-David Viñas (1953-1970)”, *Postlit*. Revista Electrónica de literatura y pensamientos latinoamericanos, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso; vol. 1, 2007 (a). Consultado en http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=000087&pid=S2145898720100001000050017&lng=es; [consulta 20/04/19].

: “Poética del despojo y política de la amistad en la poesía de Estela Figueroa. Otras notas sobre lo que la poesía puede”, Congreso Internacional Cuestiones críticas, Rosario, UNR; Año: 2007 (b).

(2007c). *De la resistencia a una teoría a una teoría de la lectura: el impacto de Derrida en la construcción de un nuevo canon crítico para las obras literarias*. Córdoba: UNC.

(2009b). "Papeles olvidados en una siesta provinciana" en *Discurso y crítica literaria*, Santa Fe: UNL, pp. 77-112.

: "Archivos de tinta, celuloide y papel: por una teoría en (des)construcción" en II Workshop Internacional de Investigadores Jóvenes 'La gravitación de la memoria: testimonios literarios, sociales e institucionales de las dictaduras en el Cono Sur', 2009c, Universidad Nacional de Tucumán.

: "Plus d'un Derrida. Notas sobre desconstrucción, literatura y política", *Espéculos*, N° 1, Madrid, 2009d. Consultado en <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/derripol.html>; [consulta 20/04/19].

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

Giordano, Alberto (1991). *Modos del ensayo. Jorge Luis Borges-Oscar Masotta*. Rosario: Beatriz Viterbo.

(1995). *Razones de la crítica*. Buenos Aires: Colihue.

(2009). "Más acá de la literatura. Espiritualidad y moral cristiana en el Diario de Rodolfo Walsh" en *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*. La Plata: EDULP, pp. 101-119.

Giunta, Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.

González Canosa, Mora (2012). *Las Fuerzas Armadas Revolucionarias: Orígenes y desarrollo de una particular conjunción entre marxismo, peronismo y lucha armada (1960-1973)* [en línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Consultado en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.808/te.808.pdf> ; [consulta 20/04/19].

: "Aportes al estudio de la radicalización política en la Argentina de los años sesenta y setenta: el caso de las Fuerzas Armadas Revolucionarias", *Pacarina del Sur*, año 7, N° 26, 2016. En Memoria Académica. Consultado en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9200/pr.9200.pdf; [consulta 20/04/19].

: "Historia, memoria y política en los orígenes de las Fuerzas Armadas", *Conflicto social*, año 11, N° 19, 2018, pp. 160-187. En Memoria Académica. Consultado en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8948/pr.8948.pdf; [consulta 20/04/19].

Gonzalez de Díaz Araujo, Graciela: "Aquella utopía del cambio social. Bertolt Brecht en el teatro latinoamericano, porteño y mendocino (1950-1996)", *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, N° 6, Mendoza, 2008, pp. 121-133. Consultado en https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/2581/gonzalezhuellas6-08.pdf; [consulta 20/04/19].

Gramsci, Antonio (1972). "La formación de los intelectuales" en *Intelectuales y organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva Visión, pp. 9-27.

Gramuglio, María Teresa (2002). "El realismo y sus destiempos en la literatura argentina" en *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Noé Jitrik (dir) Volumen 6: *El imperio realista*. María Teresa Gramuglio (dir del volumen). Buenos Aires: Emecé, pp. 15-38.

: "Juan L. Ortiz, maestro secreto de la literatura argentina", *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 644, Madrid, febrero de 2004, pp. 45-60. Consultado en: <http://cervantesvirtual.com/cuadernos-hispanoamericanos--199.pdf>; [consulta 20/04/19].

(2011). "Prólogo" en Portantiero, Juan Carlos. *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. Buenos Aires: Eudeba, pp. 9-25.

- Grasselli, Fabiana (2012). *Rodolfo Walsh y Francisco Urondo, el oficio de escribir. Tensiones y respuestas de una literatura peligrosa: prácticas estético-políticas y literatura testimonial*. Málaga: Eumed.
- Grosso, Hugo (2005). *Donde comienza el camino* (Documental Fernando Birri). HG Producción audiovisual. Consultado en <https://www.youtube.com/watch?v=iuZZh1KeVB4>; [consulta 20/04/19].
- Guevara, Ernesto (2001). “El socialismo y el hombre en Cuba”. La Habana: Ocean Sur. Consultado en http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20191016042156/el_socialismo_y_el_hombre_en_cuba.pdf; [consulta 20/04/19].
- Halperin Donghi, Tulio: “El revisionismo histórico argentino como visión decadentista de la historia nacional”, *Punto de vista*, N° 23, Buenos Aires, abril de 1985, pp. 9-17.
- (2007). “Epílogo” en *La república imposible*, Buenos Aires: Ariel.
- Hoggart, Richard (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Jara, René y Hernán Vidal (eds) (1986). *Testimonio y literatura*, Minneapolis, Minnesota : Institute of the Study of Ideologies and Literature, 1986.
- Kohan, Martín: “Significación actual del realismo crítico”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 12, Rosario, diciembre de 2005, pp. 24-35.
- Lafleur, Héctor René, Provenzano, Sergio D. y Alonso, Fernando P. (2006). *Las revistas literarias argentinas. 1893-1967*. Buenos Aires: El 8° Loco.
- Lagmanovich, David: “Poesía Buenos Aires (1950-1960). Una revista argentina de vanguardia”, *Revista Iberoamericana*, volumen XXIX, N° 56, México: Universidad de Pittsburg, julio-diciembre de 1963, pp. 283-298.
- Ludmer, Josefina (1999). *El cuerpo del delito. Un manual*, Buenos Aires: Perfil.
- Lukács, George (1965). *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- (1977). “¿Narrar o describir?”, en Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz (Ed.). *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Ceda, pp. 37-49.
- Mogliani, Laura (1995). “Teatro político del setenta: recursos brechtianos y revisionismo histórico” en AA. VV. *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* (439-448) organizado por el Centro Argentino de Investigadores de Artes, Buenos Aires, pp.439-448. Consultado en <http://www.caia.org.ar/docs/mogliani.pdf>; [consulta 20/04/19].
- Monti, Raúl (1972). *Historia tendenciosa de la clase media argentina*. Buenos Aires: Talía.
- Muschietti, Delfina: “Las poéticas de los 60”, *Cuadernos de Literatura*, N° 4, Resistencia: Universidad Nacional del Nordeste, 1984, pp. 129-141. Consultado en <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/plt/article/view/3307/2957>; [consulta 20/04/19].
- Nofal, Rossana (2002). *La escritura testimonial en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del sur. 1970-1990*. Tucumán: Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- (2009b). “Literatura y testimonio” en *La investigación literaria. Problemas iniciales de una práctica*. Santa Fe: UNL, pp. 147-164.
- : “Los personajes en la narrativa testimonial”, *Telar* N°7/8, Revista digital del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos (IIELA), año 6, 2009/2010, Tucumán. [Disponible en <http://www.filo.unt.edu.ar/rev/telar/index.htm>] [consulta 10/01/2011].

Núñez, Julieta y Poggiese, Diego (2011). “Discusiones sobre el realismo literario” en *Cuadernos de Cultura*, en *Intervenciones intelectuales en el contexto del peronismo clásico*, Bahía Blanca: UNS, pp. 139-201.

Pacheco, Julieta: “Ecos que dividen. El ‘69 y la disolución del Malena”. *Razón y revolución*. N° 49. Buenos Aires, julio de 2009. [Disponible en <https://razonyrevolucion.org/ecos-que-dividen-el-69-y-la-disolucion-del-malena-julieta-pacheco/>]; [consulta 10/01/2019].

: “El irresistible encanto de la lucha armada. El Malena y los problemas estratégicos en los años ‘60”. *Razón y revolución*. N° 51. Buenos Aires, noviembre de 2009. [Disponible en <https://razonyrevolucion.org/1140/>]; [consulta 10/01/2019].

Pollak, Michel (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. La Plata: Ediciones al margen, pp. 17-32.

Olguín, Sergio y Zeiger, Claudio (1999a). “La narrativa como programa. Compromiso y eficacia”, en *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik (dir). Volumen 10: *La irrupción de la crítica*. Susana Cella (dir. del volumen). Buenos Aires: Emecé, pp. 359-375.

(1999b). “La narrativa como programa. El realismo frente al espejo”, en *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik (dir). Volumen 10: *La irrupción de la crítica*. Susana Cella (dir. del volumen). Buenos Aires: Emecé, pp. 376-402.

Ordaz, Luis (1968). “Teatro: desde la generación intermedia hasta la actualidad”, *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, tomo 3: Los contemporáneos. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 1225-1248.

Panesi, Jorge (2000). “La crítica argentina y el discurso de la dependencia”, “Política y ficción o acerca del volverse literatura de cierta sociología argentina” en *Críticas*, Buenos Aires: Norma.

Pavis, Patrice (1984). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Tomo I y Tomo II. Barcelona: Paidós.

Pellettieri, Osvaldo: “Presencia del sainete en el teatro argentino de las últimas décadas”, *Latin American Theater Review*, volumen 20, N° 1, otoño de 1986, pp. 71-77. Consultado en <https://journals.ku.edu/latr/article/view/667/642>; [consulta 20/04/19].

: “Armando Discépolo: entre el grotesco italiano y el grotesco criollo”, *Latin American Theatre Review*, N° 22, 1988, pp. 55-71. Consultado en <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-258188.html>; [consulta 20/04/19].

(1989). “El teatro argentino del sesenta y su proyección en la actualidad” en *Teatro argentino de los 60. Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 75-98.

(1990). *Palabra e ideología en el realismo rioplatense (1960–1989)*. Consultado en <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/pellettieri002.htm>; [consulta 20/04/19].

: *El patrio de la torcaza*. Cambio y productividad en el realismo reflexivo de los sesenta en el Río de la Plata. *Latin American Theater Review*, volumen 25, N° 1, otoño de 1991, pp. 51-61. Consultado en <https://core.ac.uk/download/pdf/235876716.pdf>; [consulta 20/04/19].

(1995). “Brecht y el teatro porteño 1950-1990” en *De Bertolt Brecht a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino 1900–1994*. Buenos Aires: Editorial Galerna, pp. 37-53.

(1997). *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.

- Peralta, Sergio (2017). *Santa Fe: Ciudad set*. Santa Fe: UNL.
- Perilli, Carmen (2006). *Catálogo de ángeles mexicanos*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Piglia, Ricardo (1994). “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”, reportaje a Rodolfo Walsh en *Rodolfo Walsh, vivo*. Rodolfo Baschetti (comp), Buenos Aires: La Flor, pp. 61-74.
- Portantiero, Juan Carlos (2011). *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires: Eudeba.
- Prieto, Adolfo (1968). “Capítulo. Biblioteca argentina fundamental” en *Diccionario básico de literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL.
- “Los años sesenta”, *Revista Iberoamericana*, N° 125, Pittsburgh, octubre-diciembre de 1983, pp. 889-901. Consultado en <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3846>; [consulta 20/04/19].
- Prieto, Martín (1996). “En el aura del sauce en el centro de una historia de la poesía argentina” en Ortiz, Juan L. *Obra Completa*. Santa Fe, UNL, pp.111-126.
- (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Rama, Ángel (1983). “Rodolfo Walsh: La narrativa en el conflicto de las culturas” en *Literatura y clase social*. Buenos Aires: Folios.
- (1984). “El boom en perspectiva” en *Más allá del boom. Literatura y mercado*. Ángel Rama (comp). México: Folios, pp. 51-110.
- Retamoso, Roberto y Piccoli, Héctor: “Juanele: del aura hacia la linde”, *Xul*, N° 12, 1997, pp. 66-73. Consultado en <https://ahira.com.ar/ejemplares/xul-signo-viejo-y-nuevo-no-12/>; [consulta 20/04/19].
- Rinesi, Eduardo: “En torno al teatro de David Viñas”, *El matadero*, N° 8, 2014, pp. 91-98. Consultado en <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/512>; [consulta 20/04/19].
- Romano, Eduardo (1983). *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: CEDAL.
- Rot, Gabriel (2010). *Los orígenes perdidos de la guerrilla en la Argentina*. Buenos Aires, Waldhuter.
- Rozenmacher, G. (2013a). *Requiem para un viernes a la noche* en *Obras completas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, pp. 815-832.
- (2013b). “Teatro argentino. Nacionalizar a toda costa” en *Obras completas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, pp. 815-832.
- (2013c). “Hablaron de teatro: Cossa, Rozenmacher y Walsh” en *Obras completas*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, pp. 879-898
- Rubio, Isaac: “Tupac-Amaru de David Viñas: una propuesta de teatro materialista”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, volumen 7, N° 1, otoño de 1982, pp. 131-139. Consultado en <https://www.jstor.org/stable/27762204?seq=1>; [consulta 20/04/19].
- Rubione, Alfredo V. E. (1981a). “La narrativa de 1955(I)”, *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, tomo V: Los contemporáneos. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 457-480.
- (1981b). “La narrativa de 1955(II)”, *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, tomo V: Los contemporáneos. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, pp. 481-504.
- Saer, Juan José (1960). *En la zona* (1957-1960). Santa Fe: Castelví.
- (2004). “Prólogo” en Gola, Hugo. *Filtraciones*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sagaseta, Julia: "David Viñas: un teatro épico latinoamericano", *Teatro del pueblo*, Buenos Aires, diciembre de 1987. Consultado en <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/sagaseta001.htm>; [consulta 20/04/19].

Salas, Horacio (1975). *Generación poética del 60*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Sarlo, Beatriz: "Los dos ojos de *Contorno*", *Revista Iberoamericana*, N° 125, Pittsburg, octubre-diciembre de 1983, pp. 797-807. Consultado en <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3839/4008>; [consulta 20/04/19].

: "Intelectuales: ¿escisión o mimesis?", *Punto de vista*, N° 25, Buenos Aires, diciembre de 1985, pp. 1-6.

(1987). "Política, ideología y figuración literaria" en *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Daniel Balderston y otros. Buenos Aires: Alianza, pp. 30-59.

(2001a). "Estudio Preliminar" en *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel, pp. 17-112.

(2001b). "Raymond Williams: del campo a la ciudad", en Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Biblos, pp. 11-22.

(2011). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Sartre, Jean Paul (1962). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.

(1994). "Prefacio" a Frantz Fanon. *Los condenados de la tierra*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 7-29.

Schmucler, Héctor: "La cuestión del realismo y la novela testimonial argentina", *Pasado y Presente*, N° 1, año 1, Córdoba, abril-junio de 1963, pp. 44-56.

Shakespeare, William (2003). *Hamlet, príncipe de Dinamarca. Obras Completas. Tragedias*. Madrid: Aguilar, pp. 107-164.

Shakespeare, William (2003). *Timón de Atenas. Obras Completas. Tragedias*. Madrid: Aguilar, pp. 515-553.

Sigal, Silvia (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.

Splendiani, Ivana (2011). *Plástica santafesina. Renovaciones estéticas en los años '60*. Santa Fe: Muratore.

Svampa, Maristella (1994). *El dilema argentino: civilización y barbarie*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

Sztajnszrajber, Darío (2019). *Filosofía a martillazos I*. Buenos Aires: Paidós.

Tarcus, Horacio (1999). "El corpus marxista" en *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik (dir). Volumen 10: *La irrupción de la crítica*. Susana Cella (dir. del volumen). Buenos Aires: Emecé, pp. 465-500.

Terán, Oscar (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina, 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.

(2004). "Ideas e intelectuales en la Argentina, 1880-1980" en *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*. Oscar Terán (coord.). Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 13-95.

(2006). *De utopías, catástrofes y esperanzas. Un camino intelectual*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Tosti, Ivana (2019). "Trimestral. Boletín de actividades culturales, letras y artes (1950-1953). Construir el paisaje del litoral", mimeo, Tesina de grado FHUC, UNL.

Vallina, Cecilia (ed) (2008). *Crítica del testimonio*. Rosario: Beatriz Viterbo.

Vazquez, María Celia (2011a). "Sur: peronismo y después" en *Intervenciones intelectuales en el contexto del peronismo clásico*, Bahía Blanca: UNS, pp. 205- 266.

(2011b). “Peronismo, pobreza y retórica (Martínez Estrada vs Borges y la yapa: la respuesta de Jauretche), en *Intervenciones intelectuales en el contexto del peronismo clásico*, Bahía Blanca: UNS, pp. 87-107.

: “Reinterpretación cultural e intervenciones críticas de la izquierda nacional: Jorge Abelardo Ramos y Juan José Hernández Arregui”, *Badebec*, N° 9, Rosario, septiembre de 2015, pp. 315-339. Consultado en <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/277/257>; [consulta 20/04/19].

: “Genealogía de la tradición revisionista. Intervenciones intelectuales en el contexto del nacionalismo cultural”, *Cuadernos del Sur*, N° 46, 2016, pp. 189-206. Consultado en <https://revistas.uns.edu.ar/csl/article/view/1363>; [consulta 20/04/19].

Viñas, Ismael: “La traición de los hombres honestos”, *Contorno*, N° 1, Buenos Aires, noviembre de 1953, pp. 2-3.

: “Una expresión, un signo”, *Contorno*, N° 2, Buenos Aires, mayo de 1954, pp. 2-5.

Viñas, David (1973). *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*. Buenos Aires: Corregidor.

(1974). *Tupac Amaru. Dorrego. Maniobras*. Buenos Aires: Ediciones Cepe.

: “Una generación traicionada” (II). *Marcha*, Montevideo, enero de 1960. Consultado en https://www.clarin.com/literatura/biblioteca-vinas_0_HkMvfvsv7g.html; [consulta 20/04/19].

Walsh, Rodolfo (2001). *Operación Masacre*, Buenos Aires: De la Flor.

(2007). *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires: De la Flor.

(2008). *El violento oficio de escribir*. (Obra periodística 1953-1977), Edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link, Buenos Aires: De la Flor.

(2012). *La granada. La batalla*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

(1994). *Sociología de la cultura*, Buenos Aires: Paidós.

(2001). *El campo y la ciudad*, Buenos Aires: Paidós.

(2003). *La larga revolución*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Yúdice, George: “Testimonio y concientización”, *Revista de crítica latinoamericana*, Año XVIII, N° 36, Lima, segundo semestre de 1992, pp. 207-227. Consultado en <https://www.jstor.org/stable/4530631?seq=1>; [consulta 20/04/19].