



OSVALDO
AGUIRRE

**Francisco
Urondo**
La exigencia
de lo
imposible



ediciones UNL

OSVALDO AGUIRRE

Compiló y anotó tres recopilaciones de textos de Francisco Urondo: *Veinte años de poesía argentina y otros textos* (2008), *Obra periodística* (2013) y *Ensayos* (2015). Entre otros libros, publicó *El año del dragón* (cuentos, 2011), *La tradición de los marginales* (artículos y entrevistas, 2011), *Notas en un diario* (no ficción, 2011, 2018), *Oratorio Morante* (crónica, 2012), *Escuela de detectives* (novela, 2013), *Leyenda negra* (novela, 2020) y *1864* (poesía, premio José Pedroni, 2020). Compiló también *Una poesía del futuro*. *Conversaciones con Juan L. Ortiz* (2008, 2016), *Setecientos monos. Antología* (2012), *Mario Levrero / Francisco Gandolfo, Correspondencia* (2015) y *La vanguardia perdida. El humor de los 60 en 4 patas, Gregorio y La Hipotenusa* (2016). Integró el equipo curatorial del Festival Internacional de Poesía de Rosario (2008–2011) y el consejo de dirección del periódico *Diario de Poesía* (2006–2011).

**Francisco
Urondo**

ITINERARIOS
DE VIDA Y OBRA



OSVALDO AGUIRRE

**Francisco
Urondo**
La exigencia
de lo
imposible

ediciones UNL

**Por lo que la poesía viene a ser
la única religión verdadera.**

MIGUEL BRASCÓ, EN LA PRESENTACIÓN
DE *NOMBRES* (1963)

Mendoza y después

En su juventud había recorrido la provincia. Entonces acababa de casarse, escribía poemas, hacía títeres. Un cuarto de siglo después, Francisco Urondo vuelve a Mendoza con otra mujer, Alicia Raboy, una beba de diez meses, Ángela, y un grado en Montoneros: responsable de la regional Cuyo.

Corren los primeros días de mayo de 1976. El viaje a Mendoza es un despropósito: en medio de la represión, cuando la regional está devastada por las detenciones y los asesinatos de sus integrantes, Montoneros imagina que puede reconstruir su organización. Un militante que hasta ese momento actúa como periodista y vocero de prensa no parece el más indicado para semejante misión. No solamente porque no responde al perfil ortodoxo del cuadro militar, sino por razones de seguridad: Urondo es un personaje público, conocido.

En la novela *Los pasos previos* ya había previsto una situación en la que el nombre y los reconocimientos no protegerían a los escritores de la represión. En esos días, durante la madrugada del 5 de mayo, un grupo de policías y militares de civil secuestra en su casa a Haroldo Conti, de quien es amigo.

Le pide a la organización que no lo destinen a Mendoza, y la organización le responde precisamente con un traslado a esa provincia. La orden es también una sanción en la que las razones burocráticas son una coartada: lo que se castiga es la

disidencia ideológica, el cuestionamiento de la disciplina, la condición intelectual.

Urondo convoca a su familia para una reunión de despedida. Parece sereno, alegre, como siempre; pero no puede disimular la tristeza, la preocupación. Beatriz, su hermana, demora porque en el camino descubre que un auto la sigue y toma un desvío. Al llegar lo nota nervioso, más efusivo que de costumbre: «Nos abrazaba muy fuerte. Quería hacerse el gracioso, pero no le salían los chistes», recuerda, más tarde.

No puede decir a dónde va, pero Beatriz tiene una sospecha porque al pasar menciona un lugar con montañas. Urondo le hace un gesto de silencio y, llevándola aparte, le pide que cuide a Claudia y a Javier, sus hijos mayores, que tome precauciones si tiene que dar una mala noticia a sus padres; la abraza, llora.

La reunión es una falta a las normas de seguridad de Montoneros. Se supone que en la clandestinidad los militantes no se encuentran con sus familiares. Se supone, también, que la misión debe permanecer en secreto, pero Urondo se las confía a sus hijos, a los amigos a los que cita en su casa, aunque diga que tiene un pasaje para Europa, y sus amigos simulen creer en la mentira. Está convencido de seguir un camino sin retorno, pero también de que no tiene otra posibilidad porque «no es de los que se van», como le dice a su hermana. Sin embargo, su estado no es muy diferente del «desplome moral y político» que observa José Aricó en Roberto Quieto poco antes de su captura: «sin posibilidad de cambiar una situación en la dirección del movimiento, desconfiando profundamente de lo que ese movimiento estaba diciendo, pero obligado a defender cosas absurdas».

Viaja a Mendoza con documentos falsos. El contacto es Emma Renée Ahualli, una tucumana que inició su militancia en las Fuerzas Armadas Revolucionarias, las FAR, como

Urondo. Pero se presentan entre sí con sus nombres de guerra, Ortiz y Soledad.

Urondo compra una casa en San José, en el distrito Guaymallén, contiguo a la capital de la provincia. Alicia Raboy llega unos días después con Ángela y el 9 de junio escribe una carta a sus padres: les cuenta que la casa ocupa una esquina, tiene un fondo amplio y es luminosa; todavía están instalándose, les hace falta ropa de invierno. La carta se atiene a esas novedades, pero también incluye un comentario sobre una noticia publicada en los diarios de la fecha: el asesinato de Salvador Akerman, un médico que había sido secuestrado ante la vista de testigos en su clínica de Morón, cinco días antes. La referencia es extraña porque introduce el clima de época de manera aparentemente casual («Leyendo el diario de hoy...») entre dos párrafos en los que Raboy habla acerca de cuestiones hogareñas.

«Cuyo era una sangría permanente desde 1975, no se la podía poner en pie», escribe Rodolfo Walsh apenas unos meses después. La llegada de Urondo significa también un enroque: el anterior responsable de la regional, el médico sanjuanino Raúl Alberto Rossini, bien conceptuado por la conducción montonera, es trasladado a su vez a la ciudad de Buenos Aires. Un militante caído en desgracia en lugar de otro que es el símbolo del cuadro al que se respeta y al que se destina como interventor en la Columna Norte, un sector que plantea críticas frontales a la conducción.

El 12 de junio, Urondo se entera a través de Ahualli de que la policía detuvo a un integrante de la célula, el abogado Jorge Enrique Vargas. Tienen que evacuar la casa operativa donde guardan armas y documentos, en la calle Emilio Zola 362; quedan en una cita el jueves 17 de junio a las seis de la tarde en un tramo de cinco cuadras de la calle Guillermo Molina, de la localidad de Dorrego. Se encontrarán además con Martín, como conocen a Rosario Aníbal Torres.

Entre el 13 y el 14 de junio el Departamento de Informaciones de la policía mendocina detiene a Torres, un integrante de Montoneros que provoca odio especial entre los represores por su pasado como policía. En realidad, no es un integrante de la fuerza sino un militante del peronismo de base al que el gobernador Elías Adre designó en 1973 jefe de policía en San Martín, pequeña localidad del norte de San Luis donde la organización tenía un campo de entrenamiento.

Torres había sido desplazado en 1974, al quedar al descubierto su relación con la guerrilla, y desde entonces vivía en Mendoza.

La modalidad de la cita consiste en caminar a lo largo del tramo convenido y hacer contacto después de chequear las condiciones de seguridad. Urondo llega antes, con Alicia Raboy y Ángela, en un Renault 6, y encuentra a Ahualli en la primera cuadra del recorrido.

Ahualli sube al asiento trasero del auto. Urondo le presenta a Alicia, que lleva en brazos a Ángela, y le pide que preste atención, porque hicieron ya una pasada de ida y vuelta y siente que algo está mal.

Se dirigen hacia la Avenida Costanera. Observan a una pareja de enamorados en una esquina. Hay barrenderos fuera del horario habitual de trabajo y vecinos que charlan en la calle. Son policías disfrazados y les llaman la atención, pero todavía no saben que están en medio de una trampa. Ahualli tiene un sobresalto cuando distingue un Peugeot 504 de color rojo que está estacionado; es su propio auto, el que utilizó para ir a Ezeiza el 20 de junio de 1973, día del regreso de Perón a la Argentina, y del que se apropió la policía mendocina en diciembre de 1975. Al pasar observa que hay tres hombres de civil en el vehículo, dos adelante y el otro atrás. El que está en el asiento trasero tiene una gorra que le tapa un poco la cara, pero Ahualli lo reconoce en el acto: es Torres.

La cita está cantada, le dice Ahualli a Urondo. Tienen que escapar.

Los policías no saben cuál es la marca del auto que esperan pero sí el color, verde claro, y advirtieron la ida y vuelta anterior del Renault 6. Lo ven pasar, entonces, por tercera vez y se inicia una persecución. Urondo acelera un vehículo que no puede ir muy rápido, que corre contra otros tres —el Peugeot y dos vehículos policiales tampoco identificados— más potentes. Hace tres cuadras y dobla hacia el norte, busca el canal que marca el límite de Dorrego y que puede ser una vía de escape hacia el centro de Mendoza. Pero no logran orientarse, dan vueltas en redondo, y los policías comienzan a disparar.

Alicia Raboy pone a Ángela en el piso del auto, para resguardarla del tiroteo. Urondo dobla en casi todas las esquinas y cruza los semáforos en rojo; le alcanza una pistola calibre 45 a Ahualli y él contesta el fuego de los perseguidores con un revólver, sobre la mano del volante. En un cruce de calles choca contra un Rastrojero, y aun así continúa la carrera. El enfrentamiento se sucede a lo largo de treinta cuadras, hasta que se quedan sin proyectiles.

Los policías disparan una ráfaga de ametralladora que destroza la luneta trasera del auto. Urondo pregunta si hay alguien herido y Ahualli contesta que tiene un roce de bala, un surco de sangre en la pierna; entonces frena en la esquina de las calles Remedios de Escalada y Tucumán y les dice a las mujeres que se bajen, porque tomó una pastilla de cianuro y siente los efectos.

—¿Por qué hiciste eso, papi? —dice Alicia Raboy, aturrida, antes de bajar con Ángela, según ha contado muchas veces Emma Ahualli.

Urondo les pide que se apuren. Se queda al volante del Renault 6. No tiene proyectiles y la policía se acerca. Un cabo de aspecto simiesco, Celustiano Lucero, abre la puerta

del auto y le pega un culatazo en la nuca con su pistola, tan fuerte que lo envía al suelo.

Las mujeres corren en distintas direcciones. Raboy le pide a un vecino que tenga a Ángela, sube una escalera, se encierra en la dependencia de un corralón; Ahualli sigue las indicaciones de otro vecino, se mete en un conventillo, trepa una pared, sale a un descampado y toma un trolebús que la lleva de vuelta al lugar donde quedó el Renault 6 en el que andaban, pero finalmente se salva.

Urondo está muerto, en la calle.

Los hechos comienzan a circular a través de dos versiones. Una es oficial, la que se hace pública a través de un comunicado de prensa del Tercer Cuerpo de Ejército que lleva la firma de Luciano Benjamín Menéndez. «Delincuente subversivo fue abatido en Mendoza», anuncia el diario *Los Andes* el 19 de junio de 1976. La crónica —una transcripción que no agrega ni quita una coma del comunicado— consigna que una mujer logró escapar y que en el interior del auto «fue dejado abandonado un niño de aproximadamente un año», al que «usaron como escudo para llevar a cabo sus intentos asesinos»; Ángela será rescatada por Beatriz Urondo en la Casa Cuna de la capital provincial; la información oficial alude a la fuga de Ahualli —detalla que fue herida—, pero no menciona a Raboy, que es llevada al Departamento de Informaciones de la policía, luego a la casa que compartía con Urondo para preparar la ropa con la que su hija ingresa a la Casa Cuna, y desde entonces permanece desaparecida.

La segunda versión es la que corre entre los militantes. Claudia Urondo llama por teléfono a su tía Beatriz y la cita en una confitería de Buenos Aires. Su esposo, Mario Konkurat, es el que transmite la noticia después de pedirle a Beatriz que no manifieste ninguna emoción, para no provocar sospechas. La hermana tiene que viajar a Mendoza

para recuperar el cuerpo de Paco, como lo llaman, y evitar así que sea enterrado en una fosa común. Javier Urondo también participa en la reunión.

A principios de julio, mientras Beatriz Urondo y Teresa Listingart, la madre de Alicia Raboy, arriban a Mendoza, Emma Ahualli toma un tren en el interior de la provincia y viaja a Buenos Aires. Apenas llega recibe la orden de redactar un informe sobre lo sucedido. También se encuentra con Claudia Urondo. Los hijos de Paco no tienen domicilio fijo, por el avance de la represión: «Cada día era un parte de caídos y de estructuras que se deshacían. A veces había que levantarse a las 12 de la noche y cambiar de casa», recuerda Javier Urondo. Es lo que ocurre el 17 de julio, cuando se enteran de la captura del periodista y militante montonero Enrique Jarito Walker y se mudan a la casa de Graciela Murúa, la madre.

El comunicado militar sobre los hechos de Mendoza se publica también en la prensa porteña. Urondo sigue sin ser identificado, como es habitual con las víctimas del terrorismo de Estado. Pero el informe que escribe Ahualli circula en los ámbitos de la conducción y trasciende entre los compañeros de militancia. Con el tiempo y la multiplicación de homenajes y recuerdos, esa versión instala la certeza de que Urondo murió después de tomar la pastilla de cianuro.

Las biografías, las crónicas, los relatos históricos consagraron esa versión. La conducción de Montoneros había prescripto después del «juicio revolucionario» a Roberto Quieto el uso de la pastilla de cianuro para que los militantes no se entregaran con vida. Las resoluciones del proceso se difundieron en un comunicado del 12 de febrero de 1976; más allá de los cargos que le atribuyeron formalmente, Quieto fue condenado «por cantar en la tortura, por delación», como dice más tarde Mario Firmenich. «En una guerra de esas características el pecado no era hablar, sino caer», según

la frase de Walsh; su hija María Victoria llevaba siempre encima la pastilla, «la misma con la que se mató nuestro amigo Paco Urondo, con la que tantos otros han obtenido una última victoria sobre la barbarie».

En octubre de 1976 la revista *Evita montonera* despidió a Urondo con «una semblanza escrita en forma de carta» por Rodolfo Walsh y publicada sin firma; el autor es identificado como «un compañero que lo conoce bien» y basta con esa referencia. El texto aparece junto con «Carteles», uno de los poemas que integraban el libro *Cuentos de batalla*, entonces en preparación y parcialmente recuperado a la muerte de Urondo.

Walsh le habla a Urondo y le dice que ante la noticia de su muerte se ha preguntado «qué es lo importante de tu vida y de tu muerte, qué cosa te distingue, qué ejemplo podríamos sacar». Y la respuesta está ajustada al orden de la militancia: Urondo es un ejemplo de intelectual que renuncia a su condición para integrarse a la lucha armada; en lugar de «esos grandes escritores que eran tus amigos» prefirió a «los hombres del pueblo».

La primera asociación que provoca Urondo, dice Walsh, es una frase del poeta guerrillero checo Julius Fucik: «Recuérdeme siempre en nombre de la alegría». En otra carta, una carta privada a la que titula «Diciembre 29», vuelve a referirse a la muerte de Urondo. El primer texto es público y anónimo, la autoría de Walsh es explicitada más tarde por Juan Gelman; la otra permanece entre sus papeles y circula entre algunos allegados a fines de 1976, con críticas a las decisiones de la conducción montonera.

Las diferencias entre ambos textos son más profundas. «Diciembre 29» está en continuidad con la «Carta a mis amigos», que Walsh habría escrito cinco días antes para contar las circunstancias de la muerte de su hija María Victoria Walsh. El texto critica la política de Montoneros en el sector

de prensa y la caracterización que hizo la conducción del golpe militar de 1976. El traslado de Urondo, dice en particular, «fue un error»; el propio Paco viajó a Mendoza «temiendo lo que sucedió». Como hace en la carta sobre la muerte de su hija, Walsh puntualiza el momento en que se entera del hecho: «En junio, una mañana entró Juan [Héctor Talbot Wright] y dijo: “Lo mataron a Ortiz”».

Walsh suponía que Urondo estaba en Europa, no había podido asistir a la despedida de los amigos. A diferencia de la semblanza en *Evita montonera*, en sus papeles analiza con cierta frialdad el hecho, en términos políticos: «El Paco duró pocas semanas —escribe—; su muerte, dijo Roberto, se produjo en un contexto de derrota, por el mecanismo que nos ha resultado familiar: las caídas en cadena, las casas que hay que levantar, la delación, finalmente la cita envenenada».

El texto que escribe para *Evita montonera* es, en cambio, un homenaje cargado de emoción y afecto. Y también tiene fines de una propaganda dirigida al conjunto de los militantes, ya que se trata de mantener en alto la moral, ratificar la confianza en el triunfo de la revolución y, según los términos de la dirección de la revista, esclarecer «el papel jugado por los compañeros en el proceso revolucionario». El mismo número incluye una semblanza de Carlos Caride, fallecido en otro enfrentamiento, y tributa la contratapa a los muertos el 29 de septiembre de 1976 en la casa de Corro 105, entre ellos María Victoria Walsh. «La agudización de la ofensiva de aniquilamiento del enemigo impide evocar aquí a todos los compañeros caídos», advierte el editorial de la revista.

La semblanza de Urondo no menciona la cápsula de cianuro, pero sienta las bases de una figura que empieza a ser construida en términos de entrega y disposición para la muerte. «Pudiste irte. En París, en Madrid, en Roma, en Praga, en La Habana, tenías amigos, lectores, traductores. [...] Preferiste quedarte, despojarte, igualarte a los que tenían

menos, a los que no tenían nada», escribe Walsh. El recorte biográfico selecciona los hechos de la militancia: la incorporación a las Fuerzas Armadas Revolucionarias, el período en prisión durante la dictadura de Lanusse, el libro *La patria fusilada*, el paso por el diario *Noticias* y, como una especie de condecoración, el reconocimiento de que «como jefe militar, impulsaste el rescate de los restos de Aramburu».

No hay menciones a las sanciones que recibió Urondo. La muerte lo redime —con su aparente obediencia al mandato de no caer con vida— y termina por definir a un modelo revolucionario, un militante disciplinado: «El Partido Montonero te señaló nuevos puestos de combate. Fuiste a ocuparlos simplemente. Estabas seguro de la victoria final, como estamos todos».

No es esa la impresión que deja Urondo al irse de Buenos Aires, como el propio Walsh anota en «Diciembre 29», por lo que no habría que descartar posibles interpolaciones de los editores. Urondo, además, había preservado un margen de libertad y de desobediencia, e incluso la publicación de «Carteles» resiste al estereotipo militante al que apunta *Evita montonera*. El poema da voz a un «viejo soldado» que rememora su antigua postura ante la vida y su disposición para continuar la batalla en que está empeñado, pero no supone exactamente una renuncia: «Antes/ estaba enamorado de la vida, ahora/ he comenzado a amarla con todo/ su odio». Y en el final pone en boca del personaje una reafirmación de vitalismo, un guiño cómplice que afloja cualquier solemnidad: «Ahora/ puedo morir en paz, aunque/ sería mejor que esto ocurra dentro de mucho tiempo».

La frase de Fucik que cita la semblanza está tomada de *Reportaje al pie del patíbulo*, un libro de lectura corriente en el marco del militarismo de la conducción montonera y del trato cotidiano con la muerte que supone la lucha armada. Las despedidas de militantes, las cartas, mensajes

y escritos dedicados a los hijos, las parejas, los amigos, con la convicción de que marchaban a la muerte eran habituales, y en ese sentido podrían observarse algunos poemas de Urondo y la reunión familiar antes de viajar a Mendoza. «No te hacías ilusiones sobre la supervivencia personal —afirma la semblanza—. En todo caso estabas preparado para la muerte, como las decenas de muchachos y muchachas que se juegan diariamente en una pinza, en una operación». Urondo termina por ser un ejemplo para los lectores de *Evita montonera*, también militantes destinados a la línea de combate: «y sí, vos podías morir, como todo lo que se ofrece en sacrificio para que la Patria viva».

Apenas tres años antes, Urondo había sido detenido por la policía bonaerense y su captura había desatado una sucesión clamorosa de reclamos. Escritores, periodistas, actores y cineastas exigían su libertad en el país, en América Latina, en Europa. Julio Cortázar lo visitaba en la cárcel. Los diarios publicaban solicitudes y recordaban su trayectoria en la literatura y el periodismo. Pero su muerte, hizo notar Ángel Rama en un artículo publicado en *El nacional* de Caracas el 4 de enero de 1977, está rodeada en cambio de un silencio extraño: «Silencio cargado de la incomodidad de unos, de la culpabilidad de otros y que alguien debe romper. Porque Francisco Urondo no fue asesinado por las bandas fascistas, ni desapareció de su casa, ni fue ilegalmente torturado; no, en su caso no concurre ninguna de las coartadas del espíritu liberal. Su muerte nos pone desnudamente frente a la realidad de la guerra civil».

El presunto suicidio agregaba un matiz ominoso, abría una especie de agujero negro donde se perdía una experiencia que precisamente había estado dedicada a exaltar la vida, «lo mejor que conozco», según uno de sus poemas más citados. El escritor español Eduardo Tijeras acusa el impacto de la noticia en ese sentido, en un artículo publicado el 15 de septiembre

de 1976 en *La gaceta literaria*, de Madrid: «Yo a Francisco Urondo le conocía —dice—. Era de esos amigos a los que no se ve en muchos años —nueve o diez, por lo menos— y de los que se conserva una memoria entrañable, pues si algo da la vida con generosidad es un temperamento como el de Urondo, vitalísimo, implacable con los dones de la vida, ya sea la buena salud, los viajes internacionales, los amores deflagrados, el trabajo, el tumbar a cualquiera bebiendo». Tijeras recuerda «el tono dulce santafesino» con el que hablaba Urondo y se excusa de referirse a los detalles de la muerte, que dice haber conocido a través de la agencia de noticias Ancla, por la incredulidad que le produce —«todavía espero que Urondo aparezca de pronto, como era habitual hace años, y nos vayamos a tomar una copa»— y también porque entraña algo de tabú, como si se hubiera revelado algo intratable.

Los militares borran su nombre en los partes de prensa y del mismo modo intentan hacer de él un desaparecido, aunque Beatriz Urondo obtiene el cuerpo en la morgue policial y vuelve con él a Buenos Aires, como NN, para su inhumación en la bóveda familiar, en Merlo. La muerte en combate del oficial primero Urondo —como lo designa *Evita montonera*— se ajusta a las normas de una organización que ordena a sus militantes que no se entreguen con vida. La imagen del poeta combatiente quedará rubricada con una frase célebre: «empuñé un arma porque busco la palabra justa». Una declaración que no está en ninguno de sus textos y que, a fuerza de repeticiones, de sobreentendidos, se vacía de sentido, se reduce a una justificación.

El juicio por el asesinato de Urondo y la desaparición de Raboy, entre otros delitos de lesa humanidad perpetrados en Mendoza, concluyó en 2011 con las condenas de cuatro policías y un militar y la prueba de que Urondo no se suicidó. La causa de muerte fue un golpe en la nuca, el culatazo que le aplicó el policía Lucero con una pistola 9 milímetros

«porque a mi parecer estaba recargando su arma», según su declaración. «Queda claro que no hubo ningún signo de envenenamiento», dijo el forense Roberto Bringuer, que hizo la autopsia. Pero la versión de que tomó la cápsula de cianuro persiste y se repite en nuevas publicaciones.

Urondo quiso cubrir la fuga de su mujer, su hija y su compañera y les dijo que había tomado la pastilla «para que nos fuéramos, para que no nos opusiéramos», como comprendió finalmente Ahualli. La versión del suicidio borró ese gesto y puso en su lugar otro completamente distinto: el del militante que obedece a su organización hasta un punto de ceguera absoluta.

El juicio también reparó la memoria de Rosario Aníbal Torres: no había vuelto «al primer amor», según una desdichada frase muy repetida en alusión a una presunta complicidad con los represores; por el contrario, sufrió tormentos brutales y el encarnizamiento de los torturadores, y sigue desaparecido.

Las últimas palabras de Urondo tenían un sentido que llevó muchos años comprender. «Paco nos inventó que se había tomado la pastilla. Fue un invento para que nos fuéramos. Me pudo haber dicho que me quedara yo, si estaba herida. Pero dijo que ya se sentía mal, para que pudiéramos escapar», recuerda Ahualli.

Volver sobre la vida de Urondo requiere esa aclaración como punto de partida, no solo para precisar un hecho trascendente y porque el supuesto suicidio desdibuja su asesinato en manos de policías y militares sino porque esa versión no deja de proyectarse y de ensombrecer su vida y el análisis de su obra, en busca de antecedentes y prefiguraciones de un sacrificio que no fue tal como se lo suele contar.

La muerte de Urondo no sucedió como la ceremonia lúgubre que describen memorias idealizadas de la militancia. Fue un asesinato. «Está excluido el torpe desdén,

pero también la exaltación romántica del héroe», advierte tempranamente Ángel Rama. Y su vida tampoco se reduce a un período, a una imagen, a unas palabras.

El culto del poeta combatiente oscurece la vida y la obra de Urondo, desconoce el conflicto y las tensiones que atravesaron una militancia política y pulveriza una experiencia literaria particularmente compleja y cargada de matices. No se trata de negar ninguna circunstancia sino de seguir a Urondo en todo su recorrido.

**EL JOVEN
POETA.**
Francisco
Urondo
hacia 1952.



Carta al padre

«A menudo hablamos, decimos muchas cosas, pero no hacemos nada y envejecemos en años o en espíritu que es peor», escribe el joven Francisco Urondo en una carta a su padre hacia fines de 1951. Está en el servicio militar, en el Regimiento de Zapadores Pontoneros de Santo Tomé, y hace planes para el futuro: casarse con su novia, Graciela Murúa, y volver a Buenos Aires, donde ya había vivido con su familia entre 1947 y 1949.

Urondo piensa en un camino propio, más allá de la voluntad del padre, y comienza por descartar los argumentos con que los viejos aleccionan a los jóvenes: «Hay ejemplos a granel —sigue—, no es necesario acudir a ellos, solo sé que a los que queremos iniciar una lucha nos lo ponen delante de las narices y nos dicen: mira. Son los viejos anarquistas, buenos burgueses hoy; son los poetas melencidos de ayer, miembros hoy de alguna sociedad cultural».

Pero no se pelea: «nuestra comprensión o nuestra tolerancia podrá justificarse por el cariño», dice. Sus proyectos tampoco son una sorpresa para la familia. Antes de ingresar en el servicio militar, en 1950, había decidido regresar por su cuenta a Santa Fe mientras sus padres y su hermana Beatriz se quedaban en Buenos Aires. No obstante, ese año cursa algunas materias en la Facultad de Ingeniería Química, como quería el padre. Y al mismo tiempo, lo que ya era su

propia elección, se integra al grupo de teatristas y titiriteros del Retablillo de Maese Pedro, participa como actor en obras patrocinadas por la Universidad Nacional del Litoral y un día, en el entreacto de una representación en el Teatro Municipal de Santa Fe, le muestra a Miguel Brascó unos poemas, tal vez los de Giróstatos, una serie que escribe en esa época y luego pierde, o los borradores del libro *Historia antigua*.

«Urondo no era simpático en esa época —dice Brascó—. Yo tenía un teatro de títeres con José María Paolantonio y un día se apareció Urondo. Yo lo veía como un rebelde sin causa; y decía que escribía poesía. Hacía unos poemas malísimos».

Un padre no necesita un título para imponerse a sus hijos, pero Francisco Enrique Urondo, además del lugar central que ocupa en la intimidad de la familia, es una figura pública, un referente de la vida académica y de la cultura santafesina. Ingeniero civil, profesor de matemáticas y física, había sido vicedecano de la Facultad de Ingeniería Química de la Universidad Nacional del Litoral, vicepresidente de la Sociedad Científica Argentina y miembro de la Comisión Provincial de Cultura junto con otras personalidades notorias. Instalado con su esposa en Santa Fe hacia 1924, tienen dos hijos, Beatriz (1925) y Francisco Reynaldo (1930).

El padre simpatiza con el radicalismo, pero no tiene actividad política. Es, ante todo, un representante del reformismo universitario y como tal un perseguido en la caza de brujas desatada por el gobierno de facto de Edelmiro Farrell, como lo recuerda el hijo en una entrevista periodística: «En el 45, siendo mi padre vicedecano y decano [José] Babini en la Facultad de Química, hubo un lío tremendo y pusieron presos a todas las altas autoridades. Mi padre mandó a cerrar la facultad y poner la bandera a media asta. Mientras acompañábamos a los presos hasta el celular nos molieron a palos».

Urondo se refiere al 25 de septiembre de 1945, cuando fueron detenidos y enviados a Buenos Aires el rector Josué

Gollán y los decanos de Ciencias Jurídicas y Sociales y de Ingeniería Química, Luis David Bonaparte y José Babini; al día siguiente fueron detenidos en Rosario el vicerrector Cortés Pla y los decanos de Medicina y de Ciencias Económicas, David Staffieri y Rafael Bielsa. El gobierno nacional los acusaba de participar en un complot subversivo, por el cual también estaban presos dirigentes de la oposición, periodistas y empresarios.

El ataque a la universidad había comenzado con el golpe militar de junio de 1943 y el nombramiento del filósofo ultramontano Jordán Bruno Genta como interventor de la UNL. La «cruzada» por «el saneamiento del ambiente y la extirpación del mal» emprendida por Genta consiste en cesantías de profesores, intervención de los centros de estudiantes y expulsión de alumnos. El ingeniero Urondo es uno de los primeros docentes que pierden la cátedra, hasta que la Asamblea Universitaria de abril de 1945 lo elige vicedecano de la Facultad de Ingeniería Química y recupera su cargo de profesor titular.

Urondo siente admiración por la conducta del padre en esas circunstancias. «Mi padre —dice en la misma entrevista, publicada en el diario *La razón* en 1962— estaba en una casa que quedaba en la acera de enfrente al edificio universitario. El lugar estaba ocupado por la policía. Recuerdo que lo vi cruzar la calle con una gran emoción, pero no le hicieron nada». Los golpes, la señal de duelo en el mástil de la facultad, la imagen imborrable del ingeniero Urondo que enfrenta el avance de la policía montada y con bastones, son también una revelación: «En el clima de la adolescencia aquel hecho fue muy significativo: tuve una real sensación de riesgo, sensación que en este país no he logrado perder».

El ingeniero Urondo, además, había dado un ejemplo de principios. Cuando su cuñado Lorenzo Invernizzi, ejecutivo de la banca, acudió a sus contactos e hizo gestiones para que

lo reincorporaran a la universidad, puso como condición que también fueran admitidos todos los profesores y estudiantes que habían sido cesanteados y expulsados por la intervención de Genta. Ante la insistencia para que aprovechara la oportunidad, recuerda Beatriz Urondo, «papá respiró hondo, miró por la ventana, carraspeó y la voz le salió clara: “No acepto, nunca tuve bisagras en la columna vertebral”». Según las memorias familiares, el ofrecimiento llegaba directamente de Perón.

En un pasaje de sus cartas, este hombre que no se inclina ante los poderosos de turno señala al joven Urondo «el gran dolor que sobre todo a tu madre produce este alejamiento». Si en la academia es reformista, en el hogar es tradicional: «Aun cuando aceptemos la igualdad [de la mujer] ante la ley, de derechos, y le reconozcamos el de luchar a la par del hombre, es imposible desechar su mayor debilidad y que ella a la larga debe buscar el amparo del hombre», escribe. La madre, Gloria Edelma Invernizzi, evoca en sus palabras el estereotipo de la mujer que sufre por las vicisitudes de la familia y se retira para que los hombres hablen a solas. Su figura tiene menos relieve en las memorias familiares, y cuando aparece no deja de reafirmar la autoridad del padre. «Mamá tenía magnetismo sobre la gente —dice Beatriz Urondo—. Era el centro de las reuniones sociales; pero con papá aprobándole sus ocurrencias, sonriendo orgulloso de su simpatía. Daba gusto escucharla hablar de su marido». Quizá el recuerdo idealiza el suceso y las ocurrencias no eran tan inocentes: en la obra de teatro *Muchas felicidades*, Urondo le da el nombre de su madre a un personaje que se burla de los valores burgueses y en especial de los lugares comunes en torno a las familias de clase media.

Gloria Invernizzi, Edelma, como prefiere llamarla su hijo, parece no solo ausente en sus recuerdos más antiguos, sino reemplazada por otras figuras femeninas: la primera

palabra que escribió Urondo habría sido Lola, el nombre de una empleada doméstica; aprendió a escribir con una tía, «madre lateral y eficiente», a cuya muerte le dedica un relato. El padre retorna en una especie de contraluz en «Todo eso», contrapuesto a un tío por la rama materna, caudillo político enfrentado a los conservadores, a quien visitaban en un campo de la provincia de Buenos Aires. En 1967, cuando publica ese relato, Urondo está en transición hacia el compromiso político y revisa desde ese punto de vista su origen familiar: «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».

En la entrevista de 1962 dice que su infancia «fue angustiosa». El álbum fotográfico de la familia parece mostrar precisamente lo contrario: un niño sonriente, cómplice de su hermana, que posa en la orilla del río o con expresión de placidez en brazos de su madre. Los Urondo vivían en 9 de Julio 2469, eran socios del club Gimnasia y Esgrima y del Automóvil Club Argentino, veraneaban en la costa bonaerense. El diálogo con el cronista de *La razón* tiene un tono humorístico —es una nota de color, en la jerga periodística— y la observación, sin mayores precisiones, parece una broma, una ocurrencia contradicha por el recuerdo feliz de los primeros juegos y la iniciación en la lectura.

«Todo eso», una reelaboración autobiográfica, parece proyectar aquel relato interrumpido en el mundo de los adultos. El narrador se encuentra «aterrorizado y atrapado por el futuro, enredado en su memoria» y vuelve al pasado como si buscara una orientación. La infancia se revela ahora como un tiempo en que estuvo solo, alterado por las bruscas revelaciones del mundo que parecen sucederse sin que los mayores intervengan para precisar su carácter y contener el miedo, las confusiones, los interrogantes. El descubrimiento de la sexualidad es traumático: Lola, la empleada

cuyo nombre escribe, es una hija no reconocida del tío caudillo, fruto del abuso patriarcal emblemático, el derecho de pernada; ella misma le cuenta «con una capciosa minuciosidad» cómo dejó de ser virgen. «Tuve asco y ese relato me impidió acostarme por primera vez con una mujer», escribe Urondo.

En la contraposición con el tío, el padre pierde autoridad y carisma, se convierte en un desclasado: «ni aristócrata, ni comerciante, ni empleado: nada». La condición del padre parece explicar cierta extrañeza de la infancia, cuando Urondo visitaba a los primos en el campo, a los 8 años, y quedaba capturado en un estado de incertidumbre del que no sabía cómo salir: «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».

La revisión de la figura del padre vuelve a plantearse en *Veraneando*, una obra de teatro que Urondo escribe en Cuba, el mismo año de la publicación de «Todo eso». La referencia es transparente: el padre del protagonista es un profesor universitario que fue cesanteado durante el peronismo y ahora cuestiona el proceso de politización de los jóvenes. El diálogo continúa, pero están en posiciones enfrentadas.

Urondo incorpora en *Veraneando* el hito de la historia paterna y reafirma su valoración: «la policía no dejaba pasar a nadie y usted se metió entre los caballos arriesgándose». Pero se trata de la añoranza de algo perdido. El padre reniega amargamente de su pasado: «Todo eso no sirvió para nada. Puro lirismo, después nos echaron como a perros, sin darnos una explicación», dice.

La confrontación con el padre comienza con la decisión de hacer su propia vida. El ingeniero Urondo es el primero en advertirlo, cuando le dice en otro pasaje de sus cartas que al volver a Santa Fe «inexorable y fatalmente escapabas de la

órbita de mis consejos y quizás de mis ideas». Algo termina: Paco, Paquito, como lo llaman, era «el hijo predilecto del ingeniero», dice Jorge Reynoso Aldao, testigo de época.

Quizá la divergencia tiene otros antecedentes en la historia familiar. La infancia y la adolescencia están marcadas por los libros —las novelas de Alejandro Dumas y la *Comedia humana*, de Balzac, según memorias del propio Urondo—, el cine de Hollywood, los paseos por el río a los que más tarde vuelve en el poema «Arijón». Sus lecturas son «a veces furtivas, siempre disímiles, eternamente desordenadas». Urondo recuerda esa etapa de su vida al encontrarse con Eduardo Zamacois, un escritor español de novelas populares al que entrevista para la revista *Leoplán*: «si él vivía, también entonces podrían cobrar vida D'Artagnan, los indios ranqueles, el Tío Tom, Marco Polo, Erroll Flynn o la bella gitana, reina de los mendigos y de los truhanes que merodeaban Notre-Dame y la imaginación de Víctor Hugo». Un momento de felicidad.

Pero también se define por ciertos rechazos hacia los gustos familiares, probablemente paternos: «Yo tenía 12 años y en mi casa se escuchaba ópera. La detestaba porque me convertía en algo pasivo y no la quería ver. A Stravinsky lo llegué a odiar». Retrospectivamente parece identificarse con otra figura: el abuelo paterno, Juan Francisco, «tenía un buen apetito, amaba las mujeres y el tabaco y en su rostro delgado había una cicatriz, según decía, a causa de un colmillo de jabalí al que supo enfrentar, allá en los Pirineos». Este abuelo, que es representante de artistas, tiene además un secreto que recién se conoce a su muerte y que relata Beatriz Urondo: «Era una maravilla de hombre, muy serio. Pero el día que muere, la familia se entera de que estaba divorciado de la abuela. Mi papá se enoja porque ve a una chica muy joven que llora en el hombro de un tío y se entera de que esa chica

es hija del abuelo y de otra mujer, Amalia Bernabé, una actriz de cine muy conocida con la que se llevaba mucha diferencia de edad y había formado pareja. Pero cuando lo visitaban en Buenos Aires, el abuelo se reunía con la abuela en hoteles, como si continuaran juntos, para que papá no se enterara».

Tal vez ese abuelo prefigure la cercanía posterior de Urondo con los actores y el espectáculo, y las complicaciones en las relaciones amorosas. Los primeros hechos históricos que lo impactan tienen que ver con la cultura popular y con la política tal como ingresa por las relaciones familiares, el tío caudillo de la provincia de Buenos Aires: la muerte de Gardel, las sagas delictivas de El Pibe Cabeza y Ágata Galiffi, el crimen del general Risso Patrón en unas elecciones durante la llamada Década Infame. Urondo vuelve sobre esos episodios en sus poemas. El «clima universitario» de Santa Fe, dice, fue decisivo en su formación, y también en su descubrimiento del mundo: «Con mi hermana íbamos a un laboratorio donde el doctor [Horacio] Damianovich mostraba un tubo de goma y después de no se sabe qué pases mágicos, lo convertía en vidrio. Eso me maravillaba. Quizá por lo mismo inicié estudios de química y matemáticas». Se refiere al Instituto de Investigaciones Científicas y Tecnológicas que Damianovich dirigía desde su creación, en 1929.

En la facultad se reencuentra con Rubén Rodríguez Aragón, Chiri, compañero en el Colegio Nacional Simón de Iriondo, donde cursó los tres primeros años del secundario. Pero no les interesa la química ni la matemática, sino la poesía y el teatro de títeres y marionetas que comparten con Fernando Birri, Miguel Brascó y otros jóvenes, y pronto dejan la carrera.

Urondo conoce a Graciela Murúa en el Retablillo de Maese Pedro. La familia Murúa está ligada al teatro y a la universidad: Pedro Oscar Murúa, el padre de Chela, como la llaman, dirige el Instituto Social de la UNL, es «un

radical que había creado un grupo de ideología nacionalista que creía fundamental que hubiera teatro dentro de la Universidad», afirma Jorge Ricci; la hermana, Susana, *Nené*, también hace títeres y es vestuarista.

El Retablillo «es el punto clave de la cultura santafesina» de la época, dice Rodríguez Aragón. «Los jóvenes inquietos de la tiesa ciudad se nuclean en ese trabajo —escribe Urondo al respecto, en un artículo dedicado a Brascó—. Con el teatro recorren diferentes barriadas y algunos pueblos de la provincia. Representan fábulas en verso; no faltan los palos, los fantasmas, las brujas y un diablo rojo que asusta a los pequeños espectadores. Un día reciben la visita de Rafael Alberti y éste les obsequia un organito, que utilizarán desde ese momento para anunciar cada función».

Urondo tuvo a Brascó como celador en el Colegio Nacional. «Era un poco mayor que yo y su cultura tenía bases más sólidas», dice. Un poco en broma, un poco en serio, le reconoce las primeras recomendaciones en su iniciación literaria: «me enseñaba que la palabra “azul” no había que usarla [porque] ya lo había hecho Darío». Las palabras que se dedican están escritas sobre un trasfondo de guiños cómplices, ironías, carcajadas. «A los quince años Urondo era un dandy, un adolescente insufrible dispuesto a cualquier mataperrada —recuerda Brascó en la presentación del libro *Nombres*—. Atravesó el bachillerato en medio de una nube de amonestaciones tan interesado en la poesía y otras preciosidades de las ciencias llamadas del espíritu como yo lo estoy actualmente por las técnicas de fabricación de transistores».

Santa Fe, dice Brascó entonces, era «una aldea del Litoral llena de mosquitos y maledicencia». Pero con una vida cultural en la que hacia 1950 él mismo interviene activamente como actor, director artístico en una radio y secretario de *Trimestral*, el «boletín de actividades culturales, letras y

artes» que publica el Instituto Social de la UNL. Ese mismo año comienza con José María Paolantonio y Rodríguez Aragón el Teatro de Arte, un grupo de estudio que pronto hace sus propias puestas. Además, está relacionado con revistas y escritores de Buenos Aires y de Rosario y su rol, como lo recuerda también Rodríguez Aragón, está subrayado por un hecho significativo: «Brascó acababa de publicar *Tránsito de soledad*». A diferencia de los jóvenes inéditos, era un autor publicado e incluso ya con más de un libro. Un hermano mayor, con algo de padre, aunque él prefiere definirse como «el amigo más viejo de Urondo».

Urondo se pasa de Ingeniería Química a Derecho, y también abandona la carrera. No hay caso: «Tu convicción de que estos estudios regulares coartan la libertad para leer y meditar lo que realmente te gusta —responde el padre, por carta— es una decisión que crees justificada por el deseo de no perder tiempo en esas grandes o pequeñas cosas que dices quieres hacer pero yo no sé bien en qué forma realista y práctica realizarás».

El padre tampoco quiere pelearse, admite que puede equivocarse en algo, lo invita a hablar. «Querido amigo —le responde el hijo—, quiero decirte que yo quiero: pensar, decir y sobre todo hacer. Hacer qué me dirás. Es difícil y es fácil de explicarlo. Se sintetiza en una palabra: vivir». Urondo se representa un diálogo con el padre en la carta, anticipa sus objeciones, lo convierte en una figura retórica que le permite explayarse: es consciente de que necesita sostenerse económicamente por su cuenta, pero no está dispuesto a que esa preocupación sea el centro de su vida ni a continuar estudios con el fin convencional de asegurar el futuro, porque «la vida encierra en sí valores que la hacen maravillosa» y lo esencial es explorar esas dimensiones de la existencia.

Urondo sale del servicio militar y en enero de 1952 se casa con Graciela Murúa. Dos meses después se van a Mendoza.

hará brava desde todo el acocumán, la de los hombres que quieren seguir un canal de los brazos de arena, la de los bestias que pisan, que comen, que detentan; la de los insectos pequeños y terribles en el día, que se suman a veces como los hombres, para detener, para vivir perjudicando o ganando. El insecto es fuerte, lo rebolotea en la fatiga. Luchar por la tierra es tremendo: no se sabe bien cuál es el enemigo. El que está cerca parece el principal, pero hay otros, hijos que no se ven, que crecen y hacen cosas difíciles, mureadas, y dejan atrapeado al que anda en la tierra. Aunque se vaya ciego, mureado, y se acompañe, lo que le cubren, como se nombra. Desde que está, siempre hay algo difícil que le brinda, que le amarga la vida, que se la inutiliza para ser verdaderamente, indebidamente un hombre, un ser de las bestias, abriendo o tocando las aberturas del mundo.

Las viejas andan con sus huesos calcificados, pero pueden levantar una pala y dejarse caer. La laguna es tierra y agua con fango que se le coque encima. No quieren las almejas venir al desierto. Pero están allí, con sus hijos, con sus nietos, y morirán tal vez en tierra extraña. No tiran en su momento un este momento, las palabras del mundo, palabras que la savanada. "No me deslices en el tiempo de la vejez, cuando más fuerza se acabará, no me desampararé. No andes; incluso a la par de una hija, al lado de la madre, no me desampararé. Echa raíces y con los capriotes en pedruzcos, más allá del Páramo, en la tierra del hombre. Están todos por venir. Ya han venido, presuntamente. El condego se puede aglutinar. No una hoja de los vieques ha sido para él. ¡Nada para el condego! Rota muerte. ¡Que engorde la tierra!

A PROPOSITO DE MENDOZA

MUCHAS veces cuando decididamente nos ponemos contemplativos, seducidos por un canto o ante un paisaje; y hemos halagado así cuando cualquiera de estos objetos cartográficos nos invita a discurrir, se nos ocurre súbitamente alguna idea que la notamos y emitimos un observo concierne. Para ser algo anecdótico supongamos que estamos en un trazo aludido en el alto del Cerro de la Gloria en Mendoza, observando las pizcas cultivadas en sus laderas —que generalmente nos trasladan a un paisaje nativo alizo— y se nos ocurre en algunos momentos, no más ni más: "¿o que admiramos en un bello natural?" (refiriéndose al cerro). Hicimos un momento para volver en nosotros, no podemos dejar de mirar con un hábito de ironía las cañitas y los pequeños ríos que hacen posible el riego minucioso de los árboles así las cuales sólo no existieran. Si amigos, Mendoza, la llamada "del bello así", tiene ciertas divergencias con un astro, que le imita sus habitantes el mismo instante de íctos de coquetear al racionalismo con sus molinos;

por otra parte, hacer desastros con la tierra, está incluida en lluvias y muchas "cuestión" y ya que pretendía mostrar un insecto cubierto y en fin, trata de convertir a toda la zona en un desierto pánico similar al logrado en San Luis. Pero parece ser que el hombre utiliza a veces su inteligencia en forma bestial; tal en Mendoza primero el indio y luego el español y el criollo, quienes aprovechando el doble sentido de sus montañas abastecerán a cada manifestación vegetal (o a cada posible zona vegetal, no sólo la zona de agua fresca por medio de cañales, acequias o de la moderna orientación de cañales y con un trabajo ciego logrado, destruyeron pasados como se. Chacra de Corea, Luján de Cuyo, Los Hornos, etc., con la gracia de sus fincas, de donde se abren y en ellas, logran en definitiva, en una zona cuyana de vertices intencionales e oportunos, sino donde a ser; y algo así pretendía la historia de este por algún plátano— de aire dulce y seco, donde parece que aquélla labor se debiera realizar con alegría; por lo que no me indignaba que aquella señora encontrara belleza natural donde había algo maravillosamente construido.

TRIMESTRAL

A PROPOSITO DE MENDOZA . 2

Además, también Mendoza goza de un paisaje propio desdoblado de las argemias de los hombres, y es en cordillera de los Andes. En la montaña y especialmente la andina uno de los más pobres escenarios que se nos brinda; a nuestra presencia en ellas surgen una serie de cuestiones que nos llevan a comparar costumbres y palpar ciertas magnitudes, fenómeno idéntico al que padecemos en el mar, pero algo más en este momento montado en una forma terriblemente sólida. La montaña es un paisaje tratado en el sentido más estricto del adjetivo; cuando desentendamos de la procedencia para hundirnos en el valle de Tupulata —una de las zonas verdes prometidas, por lo menos en verano— y vemos de impreso la cordillera, la significación de aquel adjetivo nos abate. Pero como se está en el reino de las montañas, al pisar paisajes, Dios y el Diablo nos libera de ellos, trazan entornos de relación con un hombre. Conversando con algunos aludidos al respecto y reparando aquel con el nuestro, observamos en que este último con su herma dibujando el contorno de sus objetos, de entre los cuales siempre aparecen un animal, parece desarrollar un tipo análogo, eventualmente poseedor de un grado de imitación que lo impantean con los viejos milanes, curules y de un apomisionado lirismo, mientras que el otro es generalmente poseedor de un momento algo torpe, subrayando sus abedades de un intervirido, de momentos algo torpes, subrayando sus abedades de un fondo dramático que lo acoran tanto a un medio mineral y que nos permite afirmar que el momento es de pizcas. Claro, que para hacer tales temas que obtendrán de las primeras napas humanas en las cuales el paisaje está análogo, hay de un negro, lo mismo que la situación geográfica, política, la calidad social, religiosa, filosófica, etc., que nos permite clasificarlos ocultas entre fustajes y pastores; contrabandistas y proclamas; individualidades sociales y especulaciones del turismo; hedonistas y místicos; cosechadoras algo horribles, algo domesticas y andalistas, etc. Pero al papilar sobre un pasaceras meces particular, permanencia, en un

última instancia, el postulado que relaciona al hombre con la piedra. Basado en las postas representativas de las dos zonas consideradas (Güral y Cuyo), dado que en ellas se exponen todas las características de una agrupación humana desarrollándose en un paisaje determinado. Hevales a sus límites convencionales en una forma sumamente dispersa, manifestamos en el Horca a Juan L. Ortiz y en Cuyo a Jorge Enrique Ramponi, el que tenemos ambas postas comprendiendo, por lo tanto, de desdramatizar. Como Juan L. Ortiz trata a su Páramo o por lo menos exhiba sus posturas con él y no puede dejarse de sus maravillas, Jorge Enrique Ramponi es el cantor de la piedra —un libro "Piedra Infinita", lo atestiguan— y tampoco puede desmarcar una sociedad que del "mundo" y en fin, trata de mostrar en Güdel Cruz los cerros nevados y dentro así tan identificada con ella, una parte de ese conglomerado de primera instancia que manifestamos en forma culminante. Jorge Enrique Ramponi nos hostiga con una poesía de aristas líricas y de planes duros; aquella tarde serena, habilitamos en un caso de ella y le decía que era aburguesado, a veces fue y él me contestaba: "¡así es, tiene que ser así, porque es de piedra". Y luego hablando ya de la montaña es él, afirmamos que con ciertos representantes a América, que gran un pulso y que de esa otra bebería una vez americana. Tal vez tarde tanto Ramponi y "a hay hechos que le atestiguan: apoyados en sus laderas, están las voces incalculables de sus Valles, de sus Hielos y de un Universo. Pero ahora dejemos a Ramponi, terminemos a abandonar a piedra, dejemos con él a Mendoza, sin preocuparnos de los riesgos de que en las acequias que corren aquellas que regresan "rarados" a altas horas de la noche a sus casas, con terribles con aquellos de que cada borroche tiene su Dios privado. Dejemos que el tiempo esta vez, que todo se frustre en una construcción realista histórica.

PACO URONDO

LA PRIMERA PUBLICACION DE URONDO. «A propósito de Mendoza», en el boletín Trimestral (1952).

Crédito: Museo Histórico UNL.

Quiéren «co Procer la tierra que nos rodea», llevan a un teatro de títeres desmontable que les hizo un carpintero amigo. El deseo de aventura se confunde con la incertidumbre y con la expectativa por el futuro. «Pasando por Potrerillos, vimos de cerca los picos blancos y filosos —escribe Urondo en un pasaje del relato "El amor del siglo", donde reelabora el viaje—. Recibí una sacudida que me desconcertó. Allí estaban, enormes como el río, como el país, como toda la vida que teníamos por delante». Al llegar, no descuida lo «accesorio»: trabaja en una compañía de seguros. Pero también organiza, según Brascó,

«una especie de falansterio o convento laico de adeptos a la poesía» y ofrece funciones de títeres con tipos que él mismo fabrica: «las marionetas manejadas desde arriba con crucetas e hilos y los títeres de mano, tipo guante, hechos con un mate, papel maché y luego pintados», dice Graciela Murúa.

No se sabe por qué elige precisamente Mendoza; en la ciudad había vivido el abuelo paterno en el que parece reconocer su propio y conocido deslumbramiento «por el puro alcohol, el libro bien escrito, la/ carne perfecta». Urondo recorre la provincia, admira «verdaderos paraísos como son Chacras de Coria, Luján de Cuyo, los Rodeos» y la montaña andina, «uno de los más potentes escenarios que se nos brinda». Pero no le interesa el paisaje en sí mismo, aclara, sino en su relación con los habitantes y en la medida en que le permite ver de otra manera su propio ámbito, el del Litoral. Juan L. Ortiz es ya su referencia, para Urondo es el poeta representativo porque en su obra encuentra «todas las características de una agrupación humana desarrollándose en un paisaje determinado, llevadas a sus últimas consecuencias en una forma sumamente depurada». Y quizá sea ese su primer descubrimiento. Mientras tanto, dice, «dejemos que el tiempo emita verdades».

La gorda literatura

La ciudad de Mendoza no es el destino final sino la primera etapa de un viaje que, imaginan Urondo y Graciela Murúa, los llevará por América. Tampoco sienten hospitalidad, al contrario: «la recepción fue hostil, no conseguíamos auspiciantes», recuerda Murúa. A mediados de 1952 la pareja parte hacia San Miguel de Tucumán, donde se encuentra con amigos de Santa Fe y monta una compañía de títeres como la que tenían con Birri. El repertorio está dirigido al público infantil: incluye obras clásicas —como *Amor de don Perlimpín* con *Belisa en su jardín*, una tragicomedia sobre el amor de Federico García Lorca— y creaciones propias, entre ellas una pieza de Urondo sobre música de Wagner con una marioneta que se llama Sigfrido.

La suerte parece cambiar. Logran el apoyo de la Secretaría de Cultura de Tucumán, hacen funciones en el Teatro Municipal de la capital provincial y en ingenios azucareros, consiguen contratos para actuar en Salta, la próxima parada. Pero la Historia se interpone en el camino: el 26 de julio muere Eva Perón y el duelo nacional obliga a clausurar los espectáculos. «Quedaron en la ruina; en julio y agosto muertos de frío, comiendo papas hervidas, fue una catástrofe», dice Rubén Chiri Rodríguez Aragón.

Vuelven a Santa Fe. Graciela Murúa está embarazada, y entonces siguen hasta Buenos Aires. Urondo vive otra vez

con sus padres, en el barrio de Floresta, ahora junto a su esposa y a su hija Claudia, que nace el 14 de abril de 1953. Entre ese año y 1956 escribe sobre arte y literatura en *Vigilia*, una revista que publica la Asociación de Ex Alumnos de la Escuela José Manuel Estrada, de Merlo; el nexo inicial es probablemente el padre, que se radica con la familia en la ciudad para luego fundar y dirigir el Colegio Nacional Manuel Belgrano (hoy Escuela de Educación Secundaria Técnica N° 1 Ingeniero Francisco E. Urondo). Paco tiene que buscar trabajo: es corredor de libros de la editorial Losada y después empleado en Vialidad Nacional. Y cuando lo accesorio está asegurado con un ingreso mensual, alquila con Chiri Rodríguez Aragón una casa en Ituzaingó y puede dedicarse a lo esencial, a la poesía.

«Ituzaingó era entonces el medio del campo», dice Rodríguez Aragón. Pero tienen como vecino a Edgar Bayley y la casa que alquilan se convierte en un lugar de reunión de los poetas de la revista *Poesía Buenos Aires*. La relación viene de antes, de la red de contactos que comienza a configurarse a mediados de la década anterior a través de publicaciones efímeras pero con intensa circulación entre los jóvenes escritores: en Buenos Aires, la revista *Arturo* (1944), los cuadernos *Invencción* (1945) y la revista *Contemporánea* (1948); en Santa Fe, los cuadernos *Espadalirio* (1945) y la revista *Laberinto* (1948), de Brascó y Birri; en Rosario, la revista *Espiga* (1948).

En 1950, cuando *Poesía Buenos Aires* acaba de publicar su primer número, uno de sus directores, Jorge Móbili, hace un viaje a Santa Fe. «Allí conocí a Ariel Ramírez, a Miguel Brascó, a Hugo Gola, a Paco Urondo. Recuerdo que cruzamos a Paraná para verlo a Juan L. Ortiz», dice Móbili en sus remembranzas del movimiento *Poesía Buenos Aires*. Por entonces, Birri ya no se encuentra en la ciudad: se ha mudado a Roma, donde vive hasta 1956 y estudia en el Centro Sperimentale di Cinematografia.



**EL MOVIMIENTO POESÍA
BUENOS AIRES.** Jorge Souza
(de pie), Rodolfo Alonso,
Néstor Bondoni, Urondo,
Omar Luis Bondoni, Edgar
Bayley y Raúl Gustavo Aguirre.

Desde los orígenes de la revista, entonces, Urondo se relaciona con *Poesía Buenos Aires*. El viaje de Móbili no obedece en principio a razones literarias, sino a que «tenía una novia en Santa Fe», pero termina por sellar una especie de intercambio: los jóvenes santafesinos ofician de guías en la ceremonia iniciática del encuentro con Ortiz, y a la vez los porteños introducen a la poesía del litoral en las páginas de la revista.

El grupo *Poesía Buenos Aires* incluye a Raúl Gustavo Aguirre, Mario Trejo, Rodolfo Alonso, Ramiro de Casasbellas, Néstor Bondoni, Osmar Bondoni y el escultor Jorge Souza; el poeta que impresiona a Urondo es Bayley, en quien valora «la personalidad poética», «su entendimiento de los mecanismos que mueven esa expresión» y una reflexión que no incurre en la idealización del poeta y de la poesía. Urondo es uno de los más jóvenes del grupo,

pero forma parte de su «núcleo duro», dice Alonso, aunque un cuarto de siglo después será excluido por Aguirre de su exhaustiva antología de Poesía Buenos Aires. Ana Porrúa lo define como «un hijo bastardo», en el sentido de que Urondo no suscribe los principios ni las lecturas rectoras del grupo y en esa línea comprende la censura final de Aguirre, que lo borra literalmente del mapa: no habrá textos seleccionados de Urondo y su nombre y sus libros desaparecerán del índice final de autores publicados y de libros editados bajo el sello de la revista. Las fotos de época, no obstante, los muestran sonrientes, de buen humor, en una reunión de redacción en la casa de Souza, de saco y corbata a excepción del anfitrión, y en una oficina no identificada, con libros apilados en desorden, donde Aguirre posa sentado en el centro, como director de la revista, rodeado por Urondo y Alonso mientras Souza permanece de pie, a sus espaldas. En la segunda imagen, el epígrafe aclara que «Edgar Bayley faltó a la cita».

En ese momento escribe los textos de *La Perichole*, la reconstrucción de sucesos adjudicados a la cantante y actriz peruana Micaela Villegas (1748–1819), como los amoríos con el virrey Manuel de Amat y Vinent. No hay referencias sobre las circunstancias en que Urondo llega a interesarse por la historia; quizás la conoció mientras hacía teatro y títeres con sus amigos santafesinos. El poema, por el que recibe un premio en un concurso literario, hace foco en la figura de aquella «mujer incierta», transgresora para el orden autoritario de su época, «y opone —dice Eduardo Romano— a las religiones ascéticas la idea de que el goce terrenal es el rito central de otra religión, que también re-liga, pero no al hombre con Dios sino a los hombres —y mujeres— entre sí». Los primeros textos de un escritor suelen ser tentativos, con frecuencia quedan descartados como líneas divergentes de las obras a las que preceden, y ese sería el caso del poema;

pero también puede ser puesto en relación con el lugar central del amor y el sexo en la literatura de Urondo y la visualización de la mujer como «punto de partida para todo conocimiento del otro», como agrega Romano.

Urondo publica *La Perichole* en 1954, en un cuaderno mimeografiado, pero antes, en el número doble 13/14 de septiembre de 1953, *Poesía Buenos Aires* incluye su poema en prosa «Gaviotas» en una selección de nueva poesía argentina. Es uno de los poetas «del espíritu nuevo», según la clasificación que hace la revista, que distingue además los poetas Madí y los surrealistas. En otro número doble, el 16/17, de invierno y primavera de 1954, Urondo publica además una semblanza de Turlough O'Carolan (1670–1738), «el último de los bardos irlandeses».

«Gaviotas» presenta un cuadro marino que en principio no tiene nada que ver con el paisaje que define como propio. Un año antes, en Mendoza, ante la imponente cordillera, Urondo descubre que su ambiente es el del litoral. Pero las gaviotas son una imagen emblemática de lo que ronda en su pensamiento: la voluntad de desligarse de aquello que le impide moverse, el deseo de libertad. «Cuando divisan o presienten —pues aún no se ve— algún barco en el horizonte, se lanzan en un vuelo irreductible./ Indudablemente, la costa es circunstancial para ellas», escribe. Las gaviotas evocan un despegue que todavía no se ha producido en su vida. El poema «Historia antigua», del mismo período, parece cifrar ese estado de incertidumbre que justamente da título al libro: «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, hay que quedarse hasta que las velas ardan». Parece referirse a una edad de la vida, a una circunstancia común que se resuelve con el tiempo, pero el poema inscribe a la vez un interrogante de larga proyección en su obra.

El tono reflexivo de «Gaviotas» recorre también su artículo sobre O'Carolan, el perfil de un poeta que se aleja de su medio para vivir una existencia errante, dedicada a la poesía y a lo que Mijail Bajtin llamaba el principio material y corporal: el banquete, los excesos, la vida fuera de la coerción del orden social. El tono de leve ironía se acentúa en el artículo siguiente, «Miguel», un retrato que no necesita especificar que alude a Brascó porque lo da a entender a través de referencias biográficas, burlas y guiños cómplices. Brascó, dice Urondo, «atribuye su sentido lírico al directo legado de sangre de un antepasado, lugarteniente de Garibaldi, que murió en una taberna por defender una sota y por descuidar el odio y el puñal de una alcahueta»; poesía y vida se traman en la sucesión de aventuras amorosas y percances conyugales, viajes, una activa gestión cultural pese a «los condicionamientos, el ambiente provinciano» y finalmente la decisión de abandonar Santa Fe para radicarse en Buenos Aires. El cierre del artículo debía leerse sobre un trasfondo de carcajadas: «Lo cierto es que no sabemos qué fue de él. Nos queda el recuerdo de su logro poético de mayor resonancia: aquel proyecto de anuncio que redactó para una empresa publicitaria y que decía: *Donde remata Guaraglia, algo se taglia*. No fue aceptado, pero ha hecho escuela».

«Miguel» aparece en el número 19/20 de *Poesía Buenos Aires*, del otoño e invierno de 1955. Brascó se había radicado en Buenos Aires en 1952, después de graduarse como abogado en la Universidad Nacional del Litoral, y había trabajado como tal en el estudio de otro abogado y poeta, César Fernández Moreno; entre 1956 y 1959 vive en Madrid, donde cursa los posgrados de Derecho y de Letras en la Universidad Complutense, y luego trabaja como traductor de inglés para la empresa Phillips en Eindhoven, Holanda. De regreso en Buenos Aires, vuelve al estudio de Fernández Moreno, se reinserta rápidamente en los ámbitos periodísticos y

poéticos y devuelve las gentilezas de aquel artículo en Poesía Buenos Aires durante la presentación de *Nombres*, en la Librería Latina de Buenos Aires, el 21 de noviembre de 1963: «Urondo era un joven dorado y no me refiero al pescado del mismo nombre que merodea por los grandes ríos de la patria. Un joven dorado, conservado en alcohol, que era su tercera pasión dominante. La primera y la segunda eran la poesía y las mujeres, en orden alternado». Jorge Reynoso Aldao tiene el mismo recuerdo de una figura luminosa en el ambiente cultural santafesino de los años 50. «Urondo era un ángel sacado de los frescos de Miguel Ángel —dice—. Rubiecito, muy fino de rostro, para nada afeminado, muy simpático, hablaba muy suavemente».

Sin embargo, en aquel momento de las bromas y las risas, la amistad forjada en el Colegio Nacional y los teatros de Santa Fe llegaba a su fin. Brascó recuerda la «sociedad secreta» que formaban entonces con otros poetas y actores, «una masonería más celosa que la Hermandad de la Costa, más agresiva que la Patria Nostra». Quizá la añoranza es más intensa porque presiente la pérdida definitiva de lo que evoca. La poesía los había reunido y la poesía los separaría, aunque la distancia tendría sus razones profundas en el diverso posicionamiento de ambos ante la coyuntura política de los años 60: la diferencia de opinión sobre los textos del peruano Javier Heraud, un pésimo poeta para Brascó y «tal vez el mejor entre la nueva poesía peruana», según Urondo, es el motivo aparente del alejamiento.

Brascó había sido su celador en el Colegio Nacional, su mentor inicial en la lectura y en la poesía, pero la relación parece invertirse en la calle. «Urondo me enseñó a tomar ginebra, observándome con tolerancia no exenta de conmisericordia cuando yo me ponía azul después de un trago seco —sigue Brascó en la presentación de *Nombres*—. Yo bebía con él —detrás de él, mejor dicho— mientras escuchábamos

a Honegger que era para nosotros, entonces, el súper sumun de la vanguardia. Entre disco y disco leíamos poemas y yo procuraba convencerlo de la necesidad de escribir conforme a las reglas de la buena ortografía, aunque más no fuese».

Uno de esos escenarios pudo ser el que Urondo describe en «Bar La Calesita», un poema de *Historia antigua*. La celebración de los bares tiene una larga tradición en la literatura como símbolos de la bohemia y la vida nocturna y espacios de encuentro y de camaradería. El prestigio y el aura del café, la fonda, el restaurante, su permanencia en la memoria colectiva, suelen estar asociadas a los escritores que los frecuentaban, a los episodios de la vida cultural a los que sirvieron de escenarios. Los bares contribuyen a la historia literaria con anécdotas, frases célebres y acontecimientos que no tienen otra fuente fuera del recuerdo y la nostalgia, por lo que son también custodios del pasado: «el Tortoni es un poco testigo de mucha cosa terminada, de gente y maneras de pensar que el tiempo ha borrado, o que al menos trata de eliminar», anota Urondo mientras espera a Eduardo Zamacois en la confitería porteña. «El Tortoni trae recuerdos de Arlt y de Baldomero Fernández Moreno. Tampoco deja olvidar a los caudillos que andaban de mesa en mesa por la época de la Unión Democrática», puntualiza en «Sabihondos y suicidas», un aguafuerte para *Leoplán*. En «Bar La Calesita», reconoce un espacio propio en el territorio urbano, un refugio que le permite apartarse de la sociedad y que al mismo tiempo le proporciona un punto de observación, «una gran linterna mágica» que proyecta las imágenes del mundo. «Uno se siente allí ferozmente feliz», dice.

En la historia cultural, los bares representan lugares alternativos al orden burgués, donde los escritores se reúnen y proyectan sus acciones y, a la vez, se relacionan con personajes equívocos y enriquecen su experiencia más allá de los libros y las bibliotecas. Brascó y Birri, dice Urondo, no

tienen en Santa Fe una oficina ni un aula para preparar sus publicaciones: se encuentran en el Atlantic, «un cafetín portuario atendido por un homosexual y provisto de un piano; allí la bebida es barata y la vida licenciosa pasa muy cerca estremeciendo a los jóvenes». El café Tokio Norte es también «una suerte de cuartel general» para los jóvenes escritores santafesinos, como el Re dei Vini, un despacho de bebidas en la avenida Rivadavia junto a un hotel homónimo, frecuentado por borrachos y prostitutas. La imagen del bar como antro donde los poetas hacen planes mientras frecuentan compañías dudosas retorna en «Sabihondos y suicidas»: «El café es un cuartel de operaciones». Quizá la primera metáfora militar en su vida.

Urondo publica *Historia antigua* en 1956, con el sello de Poesía Buenos Aires. Dedicó poemas a todos los integrantes del grupo: este tipo de dedicatorias, a los amigos poetas, perdurará en su obra «hasta el punto de integrarse más adelante a la composición misma del poema», dice Eduardo Romano. La referencia es a «La amistad, lo mejor de la poesía», el poema de *Del otro lado* donde refrenda ese mapa de afinidades con algunos agregados y a la vez constata los distintos rumbos de cada uno, porque entonces los amigos están dispersos, han tenido diversas alternativas de vida y ocupaciones y «no sé si unos u otros han dado en el clavo».

Sin embargo, ya en *Historia antigua* se despega del grupo. Poesía Buenos Aires plantea una ruptura con el tono elegíaco de la poesía de los años 40 y produce una síntesis entre el invencionismo y el surrealismo. Urondo apela en sus primeros poemas a la forma breve y al verso corto, a la sugestión del hallazgo verbal y a la frase concentrada, como es el tono en los compañeros de la revista, pero al mismo tiempo introduce una modalidad coloquial y, señala Daniel García Helder, «hay muchos elementos que, acaso por la elección

de la prosa, remiten a una concepción desacralizada de la lírica». El primer poema del libro, de hecho, «Viejas amigas», es un alegre diálogo con «tibias meretrices», y las alusiones al amor carnal e incluso la representación de la poesía como prostituta aparecen además en textos siguientes. Este tipo de alusiones es claramente divergente de la postulación de la poesía como escritura sagrada, planteada por Aguirre, y remite quizá, más que a una tradición literaria, al ambiente festivo de la iniciación literaria en Santa Fe.

En «Romana puttana», un poema de la segunda sección del libro, escribe Urondo:

Una media de seda ha caído sobre el mar. Una multitud clamará por el regreso del caudillo y yo miraré tristemente sus carnes rosadas y nuevas: ha nacido en mí la gorda literatura.

Afuera el viento agita árboles y caderas. Son los arcos del amor, la leyenda; el aire y la tierra de los hombres.

La italiana sonríe suavemente. Su ternura es grande como los pájaros, honda como su violencia.

La habitación se ha llenado de olores concretos.

Una primera versión del poema se publica en el número 22 de *Poesía Buenos Aires* (1956). La variante más significativa se encuentra en la primera estrofa:

Una media de seda ha caído sobre el mar. Una multitud de niños ha clamado por la vuelta de Kreon y yo miraré tristemente sus carnes rosadas y nuevas. Ha nacido la gorda literatura.

La alusión a Creonte, y con él a la figura del tirano, se difumina con su sustitución por caudillo, pero «en 1956 es una referencia clara a Juan Domingo Perón, derrocado por el golpe militar de la Revolución Libertadora un año antes», destaca Ana Porrúa. La literatura —espectacularizada como *strep tease*— y la política —el reclamo por el caudillo— se asocian por primera vez en la escritura de Urondo. El efecto es la contaminación, agrega Porrúa, ya que «La habitación se ha llenado de olores concretos». La expresión «gorda literatura» sugiere para García Helder la apertura de la poesía a los elementos prosaicos —y aun escatológicos— y asume a la vez una interpretación positiva: la «romana puttana» tendrá «carnes rosadas y nuevas». De la revista al libro, el fragmento tiene otra variante notoria en el pasaje de «ha nacido la gorda literatura» a «ha nacido en mí».

Historia antigua cierra con «Juan de Garay», un poema que parece salir de la línea del conjunto y a la vez aludir también al título mismo del libro. El fundador de Santa Fe es un personaje que le interesa, al que vuelve en otros textos. En principio, Urondo narra elípticamente su biografía desplazándose de la segunda persona del primer bloque («Tu grito de horror»), a la primera del segundo («el ritmo de mis pequeños amores») y a la tercera en los dos siguientes, en que se interroga sobre la decisión de Garay. La mirada es finalmente irónica, aunque no deja de estar presente el drama del que se mueve con rumbo incierto: «El adelantado parte; huye en busca de su salvación y exhorta para no dar un paso atrás en su conquista». Samuel Zaidman señala que, al hablar de Garay, Urondo traza un autorretrato: «Huir es una obsesión sobre la que vuelve, una y otra vez, atravesando su obra con diferentes inflexiones. Nunca está donde está: en sus comienzos se inscribe en la antigüedad; en los 70 considera que sus poemas ya son póstumos, y así los llama». La «historia antigua» del colonizador resuena como historia contemporánea.

Bayley es el heraldo del invencionismo a pesar de sí mismo, porque es consciente de las manías de los poetas de vanguardia y no quiere hacer escuela; cada vez que puede, aclara que sus propuestas y el nombre del movimiento son provisorios y no pretende fijar un canon. El joven Urondo acusa la influencia de su figura. Bayley es quizá el primero que encarna ante su mirada la imagen del escritor que hace de la poesía «una forma de vida», un valor que luego subyace a su reconstrucción de la tradición poética argentina. Lejos del ideal de trascendencia y de la separación entre el poeta y el hombre común, Urondo asocia a la poesía con el concepto de tentación, el impulso de hacer algo que resulta atractivo pero puede traer consecuencias inesperadas. No un juego de salón sino una decisión que compromete la vida; es lo que señala en el artículo que publica también en 1956 sobre Federico García Lorca, unas «palabras de esperanza y de poesía» como reflexión al cumplirse veinte años del asesinato del poeta español. García Lorca había sido uno de los referentes del grupo de Santa Fe, y de hecho la fundación del Retablillo de Maese Pedro supone también un homenaje a su figura. «Fue un hombre con capacidad de tentación: le tentaron los frutos prohibidos, le tentó el riesgo, le tentó la poesía», escribe Urondo.

La idea de tentación describe entonces para Urondo la operación específicamente poética, que en el caso de García Lorca significó «tomar contacto íntimo con una lengua, que si bien no le era propia estaba vinculada con los orígenes de la poesía de nuestra civilización y, por lo tanto, con el canto y el trovador». El poeta ya no es alguien que abandona su medio, como sucede con O'Carolan, sino quien mejor conoce sus raíces históricas y culturales: «su dominio sobre el Romancero, su profundo conocimiento de las costumbres de su pueblo, la aprehensión directa de la música popular española» son los rasgos que valora Urondo en García Lorca,

junto con «lo desconcertante, nuevo y fresco de sus medios expresivos» y «la comunicación» que sus poemas establecen «entre los más dispares pueblos y épocas».

La función comunicativa del poeta es un tema de reflexión en la época; la división de aguas en la vanguardia de la década del 40 entre el grupo *Madí* de Gyula Kósice y Carmelo Arden Quin y el invencionismo de Bayley gira precisamente en torno a la posibilidad y a la aspiración de que la poesía tenga o no esos fines. Urondo retoma la línea de *Poesía Buenos Aires* que propone sintetizar la búsqueda de un decir nuevo con la comunicación poética y le da un sentido propio. «La presencia actual de Lorca no reside en su trágico fin sino en su poesía», escribe; en ese contexto debe leerse su definición, del mismo artículo, respecto a que «en sus tareas el poeta está mucho más allá de toda contingencia política», es decir, no en el sentido de que la poesía está desvinculada de la política, sino que su valor trasciende a la biografía del autor y a las circunstancias en que actuó. En ese plano, a través de la creación literaria, «darse, comunicar, hablar, es interesarse, inclinarse, es tener una actitud bondadosa, amar las cosas o los hombres». La comunicación tiene para él un sesgo particular: «La poesía está estrechamente relacionada 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».

Estas ideas no tienen que ver con el grupo de *Poesía Buenos Aires* sino con Juan L. Ortiz, devienen directamente de «Ah, mis amigos, habláis de rimas», el célebre poema en que el poeta entrerriano previene sobre el riesgo de envolverse en la poesía «igual que en un capullo» y recuerda que la poesía «es asimismo, o acaso sobre todo, la intemperie sin fin,/ cruzada o crucificada, si queréis, por los llamados sin fin,/ y tendida humildemente, humildemente, para el invento del amor...». Ortiz incluye el poema en *De las raíces y del*

cielo, de 1958, pero Urondo ya lo conocía. Los viajes a Paraná se remontaban a principios de la década. Una foto, tomada en 1956 contra el fondo del río, los retrata junto a Rodolfo Alonso, Graciela Murúa y Hugo Gola en una de las visitas: Urondo mira a cámara y Ortiz, a su lado, con boina y bufanda, parece abstraído en sus pensamientos. En 1957, en un reportaje publicado por la revista santafesina *Punto y aparte*, Urondo declara: «Creo en una sabiduría de intemperie». Y cuando le preguntan si hay escritores que responden «a las exigencias esenciales e individuales que demanda la poesía contemporánea» y si puede dar nombres, «sin titubeos», menciona a Ortiz.

El arte contemporáneo

En el ensayo *Veinte años de poesía argentina*, Urondo sitúa la publicación de la revista *Arturo* y de los cuadernos *Invencción* como hitos en la configuración de la nueva poesía que se define en la primera mitad de los años 60. El invencionismo, el punto de partida, retoma las bases del creacionismo de los años 20 —lograr imágenes autónomas de la realidad, priorizar la emoción antes que las referencias descriptivas— y reformula otros tópicos de la vanguardia como la oposición entre el discurso poético y el lenguaje lógico, el carácter reactivo de la poesía al lenguaje corriente y la cuestión de su especificidad. La palabra, argumenta Bayley, posee una carga «subjética, gratuita, poética», que «debe ser dominada en el lenguaje lógico, a fin de que integre complejos verbales destinados a la comunicación inteligible» pero permanece en suspenso, como un repliegue de intensidad y significación. Una «riqueza abandonada», como afirma uno de sus poemas más conocidos. El sustrato de la poesía son las emociones; el de la lógica, las ideas. Hay un lenguaje específico del que «la poesía de los últimos tiempos ha ido tomando conciencia», sin romper con la tradición ni volverse hermética, sigue Bayley, porque «la disposición de espíritu» y «la experiencia dramática» que estarían en el origen del poema son comunes a «todas las formas de pensamiento o de expresión de los individuos o de las colectividades». Pero la

palabra logra en la poesía «una conciencia nueva, inventiva» y el procedimiento del arte consiste «en este acto de liberación ordenadora de la energía emocional de las palabras».

Bayley se pelea con el dogma del realismo «en épocas en que esa corriente hacía estragos también en nuestra literatura», reconoce Urondo: el valor estético, dice, no consiste en la adecuación de la obra de arte a la realidad sino en la novedad que introduce, en su cambio de perspectiva y sensibilización. La poesía no debe hacer concesiones, pero tampoco encerrarse en sí misma: «La poesía va a lograr la aceptación pública en un terreno que le es exclusivo, y esto no ha de ser con desmedro de nada de lo que ocurre en la plaza; no va a ser por medio de ninguna oposición a la experiencia corriente del pueblo, a las frases que expresan esa característica». Es un párrafo que Urondo tendrá subrayado y resignificará en la década siguiente.

La idea de comunicación alude entonces para el invencionismo a los modos de recepción de la poesía más allá del circuito de iniciados y entendidos. En un segundo momento de su reflexión, a mediados de los años 50, Bayley señala que la circulación social de la poesía está interferida por el discurso de los medios masivos. Urondo cita esta reflexión como un eje de debate en la Primera Reunión de Arte Contemporáneo que organiza en Santa Fe. En el mismo número de *Poesía Buenos Aires* en que aparece el poema «Gaviotas», Bayley publica el ensayo «Riesgo y ventura del poeta contemporáneo», donde plantea que hay un cambio en la situación social del escritor: si tradicionalmente se movía «dentro de un núcleo de opinión» y contaba «con el juicio de la comunidad a que pertenecía», lo nuevo consiste en que el escritor «se encuentra —o se suele encontrar— prácticamente solo delante del público, sin apoyatura de círculos socialmente válidos». El escritor, «y especialmente el poeta —destaca Bayley—, afronta así todas las exigencias de su tarea, sin los

alicientes que, en otras épocas, contribuyeron a promover y orientar su producción». El lenguaje está en crisis, porque «ha perdido su valor comunicante y de conmoción» y apenas subsisten en el uso corriente «algunos restos significativos, útiles exclusivamente para la propaganda y las formas más vulgares del periodismo, en cuyo marco no es posible el ejercicio de un lirismo de fondo».

Los medios masivos, dice Bayley, reducen al lenguaje a la expresión de intereses comerciales o políticos. En esas condiciones, el poeta no puede integrarse socialmente porque está obligado «a forjar un nuevo sistema de significaciones» que restaure los valores perdidos. El objeto fundamental de un arte de vanguardia «es lograr un lenguaje estético, efectivamente viable, en función de los intereses de la comunidad, y no un remedo de las técnicas de propaganda o proselitismo». En el comienzo de este esfuerzo, el escritor está expuesto a los errores, a la desconfianza, a la hostilidad ajena, a la incomprensión de la crítica; enfrenta una situación de soledad pero también de revaloración individual, ya que «falto de normas y de certidumbre definitivas, el creador ha de buscar en sí mismo la voz que lo oriente y lo sostenga». Una década después, al revisar el período, Noé Jitrik parece confirmar ese cuadro: «Nunca como en estos años los poetas estuvieron tan lejos del público, de un público que significaba algo en el conjunto social. Nunca tan solos y aislados, pero también nunca fueron tan conscientes como entonces de que esa soledad debía ser asumida o interiorizada y punto de partida de una poética integral», escribe en el artículo «Poesía argentina entre dos radicalismos», publicado por la revista *Zona de la poesía americana*.

La Primera Reunión de Arte Contemporáneo puede ser vista en ese contexto de búsqueda de un público más amplio para la literatura y el arte. Brascó recrea en tono humorístico la situación de los poetas y artistas en la ciudad de

Santa Fe: «¡Cómo nos juntábamos unos con otros los pobres exiliados en la Siberia de las sandías agrias, para defendernos con nuestra pobre solidaridad contra los jesuitas de narices aterradoras, la congregación de nuestras familias y el rumor que suscitaban nuestros deseos de vivir!». Sin embargo, sobre fines de los años 50 parecen darse otras condiciones. Urondo deja su trabajo en Vialidad Nacional y vuelve a Santa Fe como director de la Sección Arte Contemporáneo del Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral; vive con Graciela Murúa y con su hija Claudia en la casa de su hermana Beatriz, que se mudó a Buenos Aires, mientras construyen una casa propia en el barrio de Guadalupe y tienen a su segundo hijo, Javier, el 27 de noviembre de 1957. El nombramiento parece vinculado a su familia política y a los oficios de Pedro Oscar Murúa, el padre de Graciela Murúa, director del Instituto Social; en ese mismo ámbito, a su regreso de Italia en 1956, Fernando Birri impulsa la creación del Instituto de Cinematografía.

La Primera Reunión de Arte Contemporáneo, organizada por el Instituto Social de la UNL, convoca a escritores, cineastas, músicos, dramaturgos, arquitectos y artistas plásticos entre el 18 de agosto y el 15 de septiembre de 1957 en el Museo Municipal de Bellas Artes Sor Josefa Díaz y Clucellas de la ciudad de Santa Fe. El criterio de selección de los invitados apunta a la vanguardia artística: entre otros, Edgar Bayley, Francisco Madariaga y Raúl Gustavo Aguirre representan al movimiento Poesía Buenos Aires y al surrealismo; David Viñas, Juan Carlos Portantiero y Adolfo Prieto, la renovación de la crítica literaria a través de la revista *Contorno*; Alfredo Hlito, las experiencias del invencionismo en la plástica, Miguel Ocampo, Clorindo Testa, ligado al surrealismo y premiado ese año en la Bienal de Punta del Este, y Juan Manuel Borthagaray, las tendencias modernas en arte y arquitectura; Juan Carlos Paz y Francisco Kröpfl, la

experimentación musical. El encuentro tiene además como invitados especiales al poeta brasileño Carlos Drummond de Andrade y a Juan L. Ortiz, poco antes de que emprenda un viaje por China, la Unión Soviética y otros países socialistas, como parte de una delegación cultural financiada por el Partido Comunista con motivo del 40° aniversario de la Revolución de octubre de 1917.

Ortiz había pasado varias semanas preso en Paraná por razones políticas, por lo que su invitación tiene también un carácter de desagravio. La noticia aparece en el número 25 de *Poesía Buenos Aires* bajo el título «Juan L. Ortiz fue detenido» y es posible que la información provenga de Urondo. La policía acusa a Juan L. de perturbar el orden público; en la cárcel se presentan «amigos, vecinos humildes del puro, grande y humilde poeta», también «un ministro de la intervención» en la provincia. Ortiz se manifiesta tranquilo, casi indiferente a la situación, y cuenta que está traduciendo a un joven poeta griego para *Poesía Buenos Aires*. «Queremos que Juan L. nos mande esa traducción —dicen los editores de la revista—. Que nos mande también su abrazo, su manera de vivir, su rostro de hombre. Y también su perdón para los que se callaron la boca. Y para los que metieron en la cárcel su alma, sus colinas, su perro ya difunto, su corbatín, su río y el cielo de su patria». Ortiz, sin embargo, no tiene apuro; «La sonata del claro de luna», de Yannis Ritsos, el poema en cuestión, recién se publica en 1986, en el primer número de *Diario de poesía*.

En el prólogo para el libro donde se reunieron algunas de las ponencias, publicado al año siguiente, Urondo plantea el propósito de la Reunión: indagar las relaciones del arte con la sociedad y los problemas de la época, analizar la propia práctica en función del contacto con el público, tomar conciencia sobre el lugar y los alcances de la creación intelectual. En definitiva, «una exigencia actual que debemos asumir». Como Bayley, considera que el vínculo entre el arte y el público está

obstaculizado por «el imperativo comercial» de los medios de difusión, «con la correspondiente consecuencia que este hecho tiene sobre la conformación del gusto popular y, por lo tanto, sobre la capacidad de percepción estética del público». Pero también los creadores deben interrogarse al respecto, porque «el llamado mundo artístico e intelectual no deja de ser indiferente y costumbrista, manso y prudente».

El llamado de atención sobre el individualismo de los intelectuales se distancia de los planteos característicos de la vanguardia. No se trata de una discusión estética, Urondo está pensando en términos de política cultural. «Si se quiere iniciar toda la tarea que queda por hacer en nuestro país», dice, hay que empezar por concientizar a ese sector de la cultura que prescinde de las preocupaciones sociales, rescatar a «aquellos que excepcionalmente se han sustraído a esas cualidades negativas» y promover «una acción orgánica y de ninguna manera uniforme de los intelectuales».

En la nota con *Punto y aparte*, que se publica mientras se desarrolla la reunión, Urondo se pronuncia en los mismos términos: la poesía contemporánea tiene un contenido ético y nuevas responsabilidades, porque «ve con mayor claridad los problemas que aquejan a su tiempo»; hay que actuar, «estamos hartos de oír hablar de compromisos o libertades, queremos empezar a ver de qué manera se cumplen»; la poesía «debe otorgar las armas para establecer entre los hombres la más honda comunicación». *Punto y aparte* reúne a los escritores del grupo Adverbio y se publica bajo dirección de José María Paolantonio —también relacionado con Urondo: además de que ambos compartieron los inicios del Teatro de Arte, está casado con Nené Murúa, la hermana de Graciela Murúa.

El criterio de selección de los invitados a la Reunión parece responder también a esa preocupación; y en la misma línea avanza la gestión que Urondo emprende a continuación como director de cultura de la provincia de Santa Fe.

PUNTO Y APARTE

CUATRO PREGUNTAS A CUATRO POETAS

pedroni
lópez rosas
urondo
saer

1 Así como existen rasgos definidos que caracterizan a la poesía clásica, romántica o modernista, ¿crece Ud. que hay igualmente caracteres determinados —formales y esenciales— (la división es el sólo efecto de la claridad) que nos permitan hablar de una poesía contemporánea; cuáles son?

PEDRONI:

Estamos hablando de la poesía, que de todas las artes es la más difícil de exponer, explicar y se siente, pero su naturaleza, es tal, que no se explica. Yo, que era poeta no me atrevo a definirlo, y si no fuera por no pasar de descriptivo me limitaría a contestar: No entiendo. Luego, citado de dogmático, sostengo que la poesía es esencial y másica, anjeta a ritmos y ritmos ritmado, que es el lenguaje que canta, cántico, que es aquello hacia lo cual tiende el poeta. Me resquebraza esta vaguísima definición, que es de la controversia, por admitir el misterio, y que se desprejura del mundo y el ordenamiento. La poesía es irreflexiva como el amor. De ahí surge un axioma (Observo de ella) la línea fragmentaria que se le estructura, que creta ante la granada e incandescente esencial, y lo primero vale como elemento de cohesión y cohesión, de la suavidad. El la responsabilidad del verso, que es poesía, siendo el lenguaje poético una expresión de la sensibilidad donde la voluntad no tiene, y supuesta que me he hecho sujeto a forma y fin, se justifica que no me fatigaba la extensión de una poesía con denominación genérica sino la permanencia de la poesía como forma de belleza.

Es indudable que la arena avientada que vive la humanidad ha dado y está dando singulares motivos que se manifiestan preocupados por el destino de ésta y que tiran en el lenguaje un suceso de catástrofe y muerte del hombre. El movimiento es fuerte, de progreso y vitalidad, y se le reconoce notable conceptual y constructiva. Frente a éstos surgen la cuestión de un "sentido generativo" de la función humana de ésta poesía la visión el espíritu de "esencia" y hasta el sorprendente de "comprometido". Para la poesía no es absolutamente nueva. Vitalidad, efervencia ante nada de crisis, ha en poesía social en la forma de su tiempo, y desde su gran salto para situarse en nuestra poesía expresa, nos encontramos con Whitman, Martí, Hernández, autores de una manifiesta poesía de igual contenido. ¿Pero qué, pues, las abstracciones con la que se ha accedido de un favorable latido?

Lo que me preocupa, eso sí, es lo que ocurre con la nueva generación, que se muestra tan diferenciada y poco comprendida. A un gran sector de ella se le ve en la experiencia de la libertad extrema que renuncia a la responsabilidad de la obra en el futuro. Nos encierran, administran la economía hasta en los signos, obran cortantemente a las palabras, sea para darles resplandor, sea para descubrir su densidad esencial; no estiman la unidad, que si la usan es muy difícil de manejar, desvirtúan la claridad, y especulan con la facultad de adivinar del lector a quien crean un espejismo de interpretación. Esto, no obstante, se confunde y demerita. Frente a ellos, mi posición es de respeto, no confusión y desmarcación. Frente ser otro ante un lenguaje que parece haber alcanzado a comunicarse la esencia de belleza. Ya he escrito años de latencia ¿para qué alver por qué no hacer?

LOPEZ ROSAS:

O o m o en este aspecto hay discrepancias, pues algunos difieren cronológicamente en la ubicación de la literatura contemporánea, o bien los que la definen lo hacen por sus caracteres formales, su sentido estético o su compromiso social, es evidente, entonces, que su perfecta ubicación y contenido estará condicionada al enfoque previo que nos formulamos.

Sin embargo, entiendo que el poeta, innegable, como vivo, en la sociedad, en puesto de avanzada, refleja hoy más que nunca los problemas de la época. Por lo tanto creo que los caracteres esenciales de la poesía contemporánea es ese desplazamiento de los problemas formales que tanto preocuparon a las generaciones pasadas; el juego, el preciosismo, el mero detalle. El poeta se siente protagonista del drama histórico universal. Con su conciencia bruscamente aumentada, profundamente satirada, se plantea las más serias preocupaciones sobre su ser y su destino. Con esto no quiero decir que estoy con la corriente que sostiene que es esta la única generación que vive el pulso de la humanidad y que se interroga sobre el destino del hombre. No. Sólo quiero destacar que esa preocupación sobre los asuntos humanos es la técnica de la actual literatura, cosa que no lo fue en otras épocas.

En cuanto a los rasgos formales, desgraciadamente, a algunos, por simple "anob" o por seguir a los maestros han caído en imitación y ocurrencia, torciendo por hacer simple "leticismo". Todo esto, vuelve al poeta inauténtico, pues son tan insustentables ciertas formas de expresión y ciertas "anguetas" importadas, como lo fueron los clichés y las frasesas del modernismo.

Creo que para expresar nuestro sentir las formas no interesan. Todas valen.

URONDO

—Actualmente, ante esta pregunta se comete en responder que la poesía actual está comprometida con el hombre y su realidad circunstante.

Esto, aunque no agota la discusión del problema y que, por otra parte a veces es enunciado con ligereza, puede ser aceptado como exacto. Pero también el exacto que nos comprometidos no ha sido ajeno a la poesía de cualquier época, haya sido esta "oscure" o "abierta" (la división es el sólo efecto de la claridad). La mala poesía, la "literatura" —en el peor sentido de la palabra—



JOSE PEDRONI, nació en Gálvez, el 21 de Setiembre de 1899, trasladándose luego a Esperanza, en donde reside desde hace más de 35 años.



JOSE RAFAEL LOPEZ ROSAS, nació en Santa Fe en 1922. Publica sus poemas y ensayos históricos desde 1937.



FRANCISCO URONDO, nació en Santa Fe, el 10 de enero de 1930. Adscrito a las nuevas tendencias de la poesía moderna, integró el grupo "poesía locura libre".



JUAN JOSE SAER, nació en Berdino, Provincia de Santa Fe, el 25 de junio de 1937. Actualmente reside en nuestra ciudad. Pretence a nuestra más joven generación poética.

\$ 3 el ejemplar

PUNTO Y APARTE. Entrevista y Programa de la Primera Reunión de Arte Contemporáneo, 1957. Gentileza: Asociación Santafesina de Escritores.

ELEONORA. — Ciertamente, no me interesa.

EUSEBIO. — Por esas y otras razones que tú ignoras, eres una estrella. A ti, pobre mujer de zapatos de un color y medias de otro (ELEONORA entrojese de vergüenza hasta las sienes) le interesa la belleza, lo que interesa la cultura, todo lo que es elevado y profundo te atrae y te causa miedo. ¿Y sabes por qué? Porque para estar en contacto con aquellos erasmistas hombres que tuvieran auténticamente un alma grande, tendrías que ocurrir sucesos extraordinarios en tu vida. La vanidad que quisiera lo fuera. Pero llegado a una altura dada, ¿en qué miedo... El suceso extraordinario te causa miedo.

ELEONORA. — No temo miedo. Quiero ser honrada. ¿Me entiendes? Quiero que sepas que has encontrado aunque sea una sola vez en tu vida una mujer honrada. Te admira. Pero no abandonaré jamás a mi marido. No le será infiel ¿entiendes?

EUSEBIO. — Te entiendo perfectamente. Pero escuchame. Voy a razonar con tu criterio. Si yo tuviera paciencia, constancia, terminaría por seguirte. Pero yo no quiero tener constancia ni paciencia. Mi modo de ser es tan absolutamente firme como el tuyo. Es decir, irrazonado. Tú quieres ser honrada. Yo no quiero tener constancia. Actúo espiritualmente, como si yo también tuviera en mí una un trozo de alma de mujer. Yo sé que en ti pierdo la mujer que más me ha interesado en mi vida. Y la pierdo. Tú sabes que no encontrarás otro hombre como yo. Y lo pierdes. Los dos actuamos incomprensiblemente, estupidamente, porque los dos somos dos animales fuertes y voluntariosos.

ELEONORA. — Es probable...

EUSEBIO. — Te diré algunas pocas palabras más. Me interesa y te diré por qué:

Yo te hubiera modificado a ti. Te hubiera enseñado a vestirme, porque no sabes vestirme. Te hubiera enseñado a caminar porque caminas ineficientemente. Te hubiera hecho leer hermosos libros. Te hubiera enseñado todo lo que vale la pena de enseñarle a una mujer que viene el alma de una criatura y el cuerpo de una pantera voluptuosa. Hubieras hecho gimnasia. Juntos hubiéramos comentado los sucesos del vivir. Habrías trabajado a mi lado. Te hubiera hecho estudiar idiomas. Cualquiera esfuerzo que un hombre inteligente haga en tu favor caerá en tierra fértil, porque tú eres con tu sensibilidad una tierra sumamente fértil.

ELEONORA. — Dices que tienes o que hubieras tenido paciencia para enseñarme tantas cosas. ¿Por qué no tienes paciencia para respetar mis propósitos...?

EUSEBIO. — ¿Sabes por qué no tengo paciencia? Porque me hubiera esclavizado en una infidelidad espera a tu vanidad. Dominas a tu marido. Y me hubieras dominado a mí. Lo odiarías aunque no quieras odiarlo. Y lo odiarías porque para serle fiel a él me has perdido a mí. Lentamente se va. La mujer deja caer la cabeza.

algún día será verano

El Gobierno de la Intervención en Santa Fe ha completado las designaciones del equipo gubernativo en los órdenes provincial y municipal. No quedan, que sepamos, cargos de alguna importancia por cubrir. Sólo permanece atrincoada, olvidada, en el cajón de algún escritorio ministerial la ley que manda constituir la Comisión Provincial de Cultura.

La Federación Popular de Cultura, la Sociedad Santafesina de Escritores, las organizaciones culturales que agrupan a los poetas, a los músicos, a los teatros independientes, etc. gestionaron ante el ministro Prof. Heredia que la ley fuese dictada y reglamentada. Y así se hizo.

Luego, las circunstancias políticas que conmutaron con el retiro del entonces Interventor y sus colaboradores, provocaron un cese de espera. Por elementales razones de moralidad el ministro solicitó del jefe de la institución de su aplicación el cumplimiento de la etapa final de la ley, o sea: la designación del funcionario y de sus colaboradores que la pondrían en marcha. Pero los días pasan y el nuevo Ministro no demuestra el menor apuro, ni el menor interés por resolver este problema. Como se trata de una cuestión que afecta a la cultura y no a la política, no hay por qué inquietarse. La cultura sigue siendo algo secundario en el orden de la administración oficial.

Mientras tanto, vemos a través de la información periodística gubernativa que actúa un Departamento General de Bellas Artes, organismo "fantasma" que no figura en el presupuesto, salvo el caso de que se lo haya creado clandestinamente a última hora. ¿Considera el gobierno de la Intervención que con esto basta y sobra?

Como estamos en trance de economías y estas siempre actúan sobre las cosas súbitas, es posible que se haya dispuesto prescindir de la Comisión Provincial de Cultura para aliviar así las finanzas del Estado. Y que cada cual se las arregle como pueda. Mucho más importante es, sin duda, el problema de la escasez de vino o del azúcar; y éste problemático de la cultura es asunto que interesa a muy poca gente. Para cómo esta poca gente carece de voz y voto electoral, protesta lo menos posible, está educada en la escuela de la resignación, es estoicismo aguanador. Ha vivido muchos años en la indigencia oficial, estuvo excluida de las prebendas y ayudas que la dictadura adoctrinaba a sus adictos y protegidos, ¿cómo no vá a poder seguir con la misma paciencia algunos años más?

Cambiar de situación así de un día para otro, por más revoluciones que se produzcan precisamente para que las cosas cambien, es mucho pedir y soñar en tratándose de la cultura santafesina. Como decía en pleno invierno, un crítico optimista: algún día será verano...

lutz ferrando

y cia.

s. a.



san martin 2325 santa fe

libro m. chiani

música y artes visuales
cinematografía
artistas argentinos
y extranjeros

salta 2677 t. e. 17032

4 ¿En qué medida y con qué atribuciones el poeta puede ser útil a los hombres de su medio y de su tiempo?

FERRONDI:

—Orientando el presente hacia la fidelidad, por adición del presente, medido ante una voz comunicable. El canto hace la esperanza, sostiene y guía.

LOPEZ ROSAS:

—Si el poeta es auténtico, todo lo que haga será útil y valioso, provechoso para los hombres de su medio y de su tiempo. Y ya sea su mensaje de esperanza, de amor o de simple vivencia personal, todo será poco para esta hermosa pero doliente caravana que diariamente pasa a nuestro lado.

URONDO:

—Con su trabajo. Este es consecuencia de su soledad, de su amor d'gamos. La arena adolorada, además de ser para el pueblo —su lector— tan vivo como el desprecio, es también síntoma de la incoherencia de ese amor; el pueblo tiene suficiente instinto para advertir en qué momento se lo pretende salvar. Creo en una salvadura de intemperie y en no que hay un gusto popular que racionaliza ante cualquier forma que pretenda educarlo o menoscabarlo.

Por eso el poeta puede ser útil a la sociedad dando lo mejor de sí, con su mayor lucidez, respondiendo a una inevitable necesidad de comunicación y apelando al rigor más absoluto para obtener la mayor y más sincera calidad de su obra.

Este aporte será aprovechado por los hombres en la medida en que éstos vayan conquistando libertad sobre su actividad económica y cultural. Cuando esto ocurra la medida de su aporte será enorme tanto como ahora es ínfima.

GAER:

—Como poeta, de ninguna manera. Como individuo, de cualquier modo, menos en la curia, en el ejército, en las oficinas públicas y en el P. Comunista.

reportaje: ROBERTO CONTE

plan del instituto de
arte contemporáneo

La Universidad Nacional del Litoral, con el fin de cumplir debidamente con sus específicas finalidades de extensión cultural, ha creado por intermedio del Instituto Social, la sección "Arte Contemporáneo", a cargo de Francisco Urondo, la que tendrá como función facilitar el contacto del público con las expresiones más importante con la cultura de nuestro tiempo.

Y como el movimiento se demuestra andando, ya está organizada la "Primera Reunión de Arte Contemporáneo" que tendrá lugar en nuestra ciudad, en los meses de agosto y septiembre próximo.

El programa general de conferencias, exposiciones y actos es el siguiente:

LECTURA DE POEMAS

- Septiembre
Invitados especiales
- 7 **Carlos Drummond de Andrade**
Juan L. Ortiz
Raúl Gustavo Aguirre - Rodolfo Alonso - Edgar Bayley - Amelia M. Biagioli - Osmar Luis Bondoni - Ramiro de Casabellas - Manuel J. Castilla - Hugo Gola - Leonidas C. Lamorghini - Francisco José Mariatega - Alberto Vinasco - Mario Trejo - Susana Morla.
- Los textos de estos poemas serán expuestos junto con la muestra de artes visuales.

CONFERENCIAS

- Agosto 18 Manuel Borthagaray
sobre las tareas del arquitecto en el momento actual
- 20 Tomás Eloy Martínez
situación actual de la literatura en el noroeste argentino.
- 24 David Vinas
la novela contemporánea en este país: del ameno Denevi al angustiado Murena
- 25 Néstor Bondoni
el acceso a las antenas
- 30 Juan Carlos Portantiero
para una crítica de la literatura argentina
- 31 Alberto Rodríguez Muñoz
perplejidades de un director de teatro.

bolsa de noticias bolsa de noticias

- Septiembre 1 Fernando Birri
cine y realidad nacional
- 6 Raúl Gustavo Aguirre
los poetas en nuestro tiempo
- 8 Edgar Bayley
en torno a la poesía contemporánea: la poesía como realidad y comunicación
- 12 Francisco Kröppf
comunicación de la música actual
- 13 Virtú Maragno
música aquí y ahora
- 14 invitado especial
Juan Carlos Paz
tendencias renovadoras de la música contemporánea
- 15 Adolfo Prieto
literatura y público
- EXPOSICION**
- Arquitectura:** Horacio Ballero - Manuel Borthagaray - Francisco Ballrich - Gerardo Clusellas - Amancio Williams.
- Escultura:** Líbero Radli - Mauro Kunst - Jorge Souza
- dibujo grabado pintura:** Manuel Alvarez - Mauricio Berú - Vicente Forte - Alfredo Illio - Miguel Ocampo - Ideal Sánchez - Eduardo A. Serón - Clorindo Testa - Gregorio Vardánega - Virgilio Villalba - Zygro

Poesía y política cultural

Las elecciones del 23 de febrero de 1958 consagraron a Arturo Frondizi presidente de la Nación. El partido por el que fue elegido, la Unión Cívica Radical Intransigente, se había constituido el año anterior con el apoyo de parte del peronismo, el movimiento estudiantil, los gremios y también el de «los intelectuales y artistas de casi todos los sectores, salvo los reaccionarios que siempre los hubo y en abundancia», como recuerda Urondo en *Veinte años de poesía argentina*.

En Santa Fe es elegido gobernador Carlos Sylvestre Begnis. El nuevo ministro de Educación es Ramón Alcalde, profesor de Latín y Griego en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional del Litoral e integrante del grupo de intelectuales reunidos en *Contorno*; el subsecretario de Educación es Julio Gargano, también ligado a la revista de los hermanos Viñas. La gestión cultural dependía de una dirección dentro de la órbita de ese ministerio, cargo que hasta entonces ocupaba Horacio Caillet-Bois, a la vez director del Museo provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez.

El 16 de junio de 1958, Alcalde le pide la renuncia a Caillet-Bois y designa a Urondo al frente de la dirección provincial de cultura. «Fue una verdadera ruptura. Caillet-Bois era el pope de la cultura santafesina», dice Jorge Reynoso Aldao.

La designación de Urondo parece el desenlace de una rivalidad prolongada durante más de una década entre los jóvenes artistas y escritores santafesinos y las personalidades que representaban a la cultura oficial. Caillet-Bois dirigía el Museo Rosa Galisteo desde su creación, en 1922, integraba la Academia Nacional de Bellas Artes y entre 1949 y 1951 había dirigido el Teatro Colón, en Buenos Aires. Previamente, entre 1943 y 1945, forma parte de una comisión provincial de cultura junto con el ingeniero Francisco Enrique Urondo, el padre de Paco, entre otras personalidades. Había una división clara: «La persona ocupada de la cosa cultural oficial en Santa Fe era Caillet-Bois, y él mantenía muchas relaciones con el establishment; nosotros, obviamente, éramos anti-establishment», según las memorias de José María Paolantonio.

El rol de aquella comisión que integraba el ingeniero Urondo se había limitado a discernir becas para jóvenes artistas y escritores y a organizar concursos literarios. La nueva dirección de cultura tendría un impulso diferente. «El grupo en el que estaba Urondo era todo fervor, era una levadura... Tenía inquietudes integrales: la música, la poesía, la narrativa, el teatro», agrega Reynoso Aldao. El Retablillo de Maese Pedro, los cuadernos *Espadalirio* y el Teatro de Arte habían sido los lugares de formación de ese grupo y el germen de una oposición con diversos grados de intensidad; después de la caída del peronismo, dice Jorge Ricci, «aquellos que se oponían parcialmente al ala oficial intensificaron su enfrentamiento: comenzaron a percibir a la cultura representada por Caillet-Bois como fuertemente estetizante y alejada de la vida y de la cultura entendida como una práctica del hombre».

Rodríguez Aragón es testigo de una escena emblemática, la confrontación entre lo viejo y lo nuevo en la cultura santafesina: «Horacio Caillet-Bois estaba entronizado en ese cargo [director de cultura]. Era el hombre de la cultura

del peronismo. Una de las primeras cosas que hace Paco es pedirle un inventario del Museo».

—Yo recibí el Teatro Colón cinco pisos para arriba y cinco pisos para abajo sin ningún inventario —dice Caillet-Bois, despectivo.

—Yo no soy Caillet-Bois —responde Urondo—. Quiero un inventario detallado.

El ministro Alcalde proviene del núcleo de intelectuales y profesores que se había opuesto al peronismo en la Universidad de Buenos Aires. Su desempeño como secretario de redacción de la revista *Imago mundi* (1953–1956), que dirigía el historiador José Luis Romero, lo inscribe en una nueva cultura universitaria que, dice Sylvia Saïtta, «modificó tanto los modos de concebir la crítica literaria y la práctica historiográfica, como los vínculos entre la filosofía, la sociología y la psicología con los problemas políticos y culturales contemporáneos». Al mismo tiempo, como integrante de la revista *Contorno*, se interroga por el lugar de los intelectuales en la coyuntura política y por sus posibilidades de intervención social más allá de la oposición entre peronismo y antiperonismo.

La incorporación de Alcalde al gobierno de Sylvestre Bagnis es correlativa del apoyo de *Contorno* al frondicismo. Y su salida posterior y su participación en el lanzamiento del Movimiento de Liberación Nacional —menos visible que las de otros escritores, pero quizá más importante en términos de la reflexión que aportó a ese paso— corresponde también al proceso que sigue el mismo grupo de intelectuales. Urondo, por su parte, llega a la función pública con el antecedente de haber organizado la Primera Reunión de Arte Contemporáneo, en la que habían participado integrantes de *Contorno*. «Creo que fue una cuestión de que alguien se lo presentó a Alcalde y él lo aceptó, no tenía una relación

previa», dice Noé Jitrik, también en *Contorno* y a su vez nombrado prosecretario del Senado de la Nación. La designación de Jorge Vila Ortiz y Eduardo Serón como director y vicedirector del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez confirma de inmediato la impronta de los nuevos tiempos: se trata de artistas plásticos vinculados con la vanguardia. Otra incorporación en el mismo sentido es la del poeta Rodolfo Alonso como coordinador de promociones culturales.

Un testigo de la época, Jorge Campana, valora la gestión de Urondo en un libro sobre las políticas culturales de los gobiernos santafesinos del siglo xx: «las ideas generales sobre cultura, planificación democrática y organización de la planificación» que puso en práctica «se basaban en las concepciones de la antropología cultural de ese momento» y específicamente en las obras de Ralph Linton y Karl Mannheim, «entre otros».

Sin embargo, no hay rastros de esas lecturas en los escritos de Urondo y tampoco entre sus allegados. Reynoso Aldao tiene un recuerdo diferente: «Leían a Sartre y se enamoraron del existencialismo». Pero parece referirse más bien a otros integrantes del grupo —que por entonces pasan de ser jóvenes contestatarios de la cultura oficial a funcionarios de la provincia y del municipio de Santa Fe— y no tanto a Urondo. El mote de existencialistas era un descalificativo para señalar a los que cultivaban las modas intelectuales.

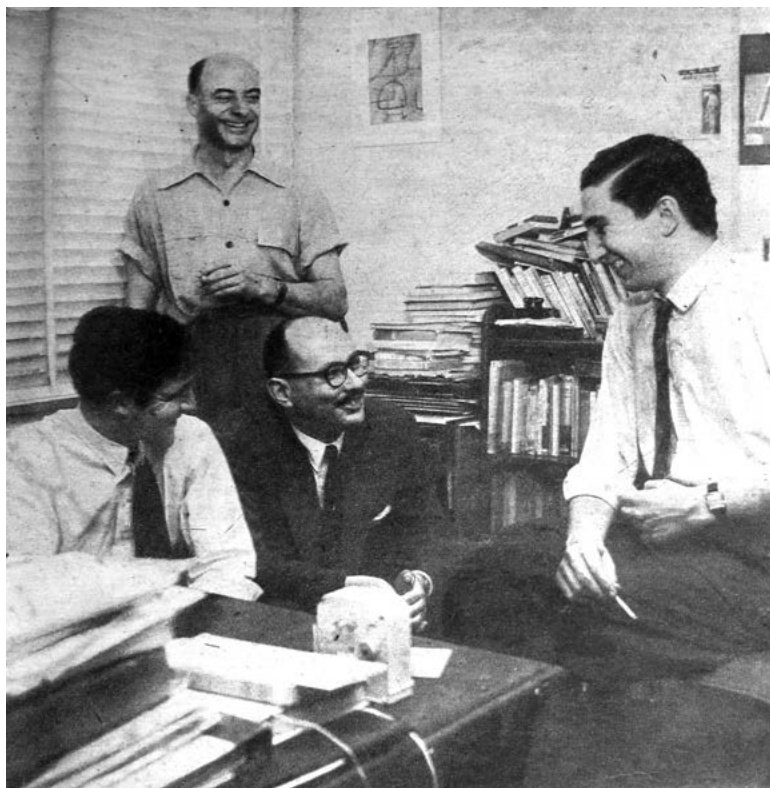
Su concepción de la política cultural parece directamente relacionada con los objetivos de la Primera Reunión de Arte Contemporáneo. Aquello que formula él mismo en la introducción al libro que reúne una selección de las conferencias y que se publica en noviembre de 1958, durante su gestión: pensar en la socialización de los objetos culturales exige desalienar al arte del discurso de la propaganda y de las concepciones del populismo y al mismo tiempo, sin renunciar a la búsqueda estética, salir del individualismo y

el sectarismo de la vanguardia. La hipótesis es que «cuando se propone establecer vínculos en un plano humanamente profundo, el arte actual tal vez evidencie su significado más íntimo». Urondo, dice Campana, plantea en consecuencia que la acción cultural debe desplegarse en forma paralela a una política de desarrollo económico «si no queremos que, finalmente, sus beneficios se conviertan en patrimonio de una clase o grupo social».

En la Reunión de Arte Contemporáneo los debates tienen que ver con cuestiones artísticas y literarias, no tanto sociológicas: entre otros, Juan Carlos Paz expone sobre «Tendencias renovadoras de la música»; Juan M. Borthagaray sobre «Tareas del arquitecto»; Tomás Eloy Martínez aborda la situación de la literatura del noroeste argentino, Adolfo Prieto viene de publicar *Sociología del público argentino* (1956) y analiza la reacción del público medio ante las producciones culturales; Raúl Gustavo Aguirre y Edgar Bayley presentan conferencias sobre «Los poetas en nuestro tiempo» y «La poesía como realidad y comunicación» donde las consideraciones sociales son genéricas. La política cultural tiene en cambio una práctica más concreta para Urondo con su experiencia en el Retablillo de Maese Pedro y con la congregación de actores, artistas plásticos y escritores alrededor de la compañía de teatro y títeres de Fernando Birri.

A imitación de La Barraca, el teatro ambulante de García Lorca, el Retablillo ofrece funciones en pueblos de la provincia y en barrios del conurbano santafesino. «Dábamos esas funciones de títeres en los lugares más inesperados: debajo de un puente, en las plazas públicas, en medio de la calle, en una cancha de fútbol, en una pista de baile. Generalmente nos invitaban los grupos vecinales o el personal de las escuelas», dice Birri en una entrevista sobre la época.

La propuesta del Retablillo se proyecta en el Teatro de Arte que se conforma hacia 1950 en la Universidad Nacional



POETAS AMIGOS. Urondo con Jorge Souza (de pie), Raúl Gustavo Aguirre y Rodolfo Alonso.

del Litoral. La idea es «mentar obras del teatro universal omitidas por el teatro comercial» y Urondo es parte de la *troupe*. «Con el objeto de difundir en el Litoral las obras más características del Teatro Universal y su evolución desde el Medioevo hasta la actualidad», informa el boletín *Trimestral* de la UNL, el grupo estrena en una escuela de Rosario la *Farsa* del licenciado *Phatelin*, con adaptación de Rafael Alberti, y el

Auto de la paciencia de Job, en versión de Miguel Brascó, con escenografía de José Planas Casas y Ricardo Supisiche; entre los actores se encuentra Rubén Chiri Rodríguez Aragón y las tareas de «traspunte, maquillaje, iluminación» están a cargo, entre otros, de Urondo y Graciela Murúa.

Birri enfatiza en la práctica del arte en función pedagógica, «con el fin de llegar a los más vastos públicos populares». Es el programa que impulsa seis años después desde el Instituto Social de la UNL, en un seminario dictado a su regreso de Italia, donde surge el proyecto de creación del Instituto de Cinematografía.

Entre 1956 y 1958, con el primer grupo de estudiantes del Instituto de Cinematografía, Birri realiza el cortometraje *Tire dié*, una «encuesta social» entre habitantes de una villa que periódicamente queda bajo las aguas del río Salado. El título recoge una frase identitaria de los chicos de la villa, la fórmula con que mendigan a los pasajeros del Ferrocarril Mitre que pasa por el lugar a través de un puente de dos kilómetros. El rodaje está inscripto en una épica, tal como lo recuerda el director: «El Instituto prácticamente no tenía medios. Hicimos el film con dos cámaras prestadas y película que nos regalaban, por un lado, o que conseguíamos que la Universidad nos comprara, por otro. Usamos un grabador absolutamente no profesional». La precariedad de los medios produce registros defectuosos de sonido y fotografía, pero Birri encuentra en las presuntas fallas un nuevo valor, una forma de hacer cine que opone «un contenido a una técnica, un sentido imperfecto a una perfección sin sentido». *Tire dié* pone un sello al Instituto de Cinematografía de Santa Fe como escuela de cine documental, que además se reivindica como la primera en su género en América Latina; el largometraje *Los inundados* (1960–1961) consagra ese perfil y obtiene el reconocimiento internacional: premio a la mejor ópera prima en el Festival Internacional de Cine de Venecia.

Tire dié se estrenó el sábado 27 de septiembre de 1958 en el Paraninfo de la Universidad Nacional del Litoral. «Estaban los vecinos del barrio [donde se filmó la película] y de otros barrios y el rector [Josué Gollán] —rememora Birri—, maestros provinciales y el director cultural del ministerio de Relaciones Exteriores [Ernesto Sábato], autoridades militares y artistas, estudiantes, el vicegobernador de Santa Fe [Roberto González], canillitas, profesores, delegaciones universitarias de Buenos Aires y La Plata, críticos cinematográficos, el hombre de la calle con sus familiares, cineclubistas y miembros de sindicatos locales: el pueblo ocupó la Universidad. Hubo que volver a repetir inmediatamente la proyección a las once con otro lleno completo y quedó gente esperando una tercera». También debió estar presente el director de cultura de la provincia, cuando llevaba tres meses en el cargo y además lo vinculaba una amistad con el cineasta; según una versión, se encarga de repartir invitaciones en la villa donde viven los protagonistas del documental. El estreno supone un acontecimiento con características extraordinarias, al menos en la capital provincial: «Se rompió el esquema de los públicos preconstruidos —o exclusivamente burgueses o exclusivamente populares— para producir el fenómeno curioso de un público interclasista», recuerda Birri.

Pero la repercusión del corto y del largometraje no excluyó, con el tiempo, las discusiones. «Había dos corrientes en el Instituto de Cine: la corriente Birri y la anti Birri. En esta última estaba Hugo Gola, que me hizo entrar a mí después», dice Juan José Saer cuando le piden una recreación de la época. La diferencia era política y estética: «La corriente Birri es populista. Había otra, de gente de izquierda que tenía verdadera formación marxista. Nosotros no queríamos *Los inundados* porque era un filme eminentemente populista; sí queríamos el *Tire dié*», agrega Saer.

En «Candilejas», un poema que publica como parte del libro *Dos poemas*, Urondo evoca la figura del cineasta con nostalgia por la etapa anterior que compartieron: «fernando birri viene a tu memoria/ él es otro semejante», dice, y sobre el final, «ya no hay teatro bueno/ no existe maese pedro». Si bien Saer se refiere a un período posterior, es posible rastrear la polémica en el Instituto de Cine —y la crítica a la perspectiva de Birri— en otros escritos de Urondo. En «Nuevo cine argentino», nota que publica en *Leoplán* el 15 de noviembre de 1961, a propósito de las películas de los años 40 y 50, escribe: «Hacer cine para el pueblo era un buen propósito, pero suele ser peligroso no preguntarse por qué a la gente le interesan ciertas cosas; suponer que ese interés, eso que pide o acepta, es lo único que está en condiciones de recibir, que no puede agudizar su capacidad receptiva, que no tiene posibilidades de mejorar; incluso que no es mejor de lo que se supone». Su crítica está dirigida hacia la estética populista, que entiende como exaltación retórica de la pobreza.

Urondo rescata en cambio «un cine de netas características intelectuales» que pone en correlación con los efectos de las revistas *Arturo* y *Poesía Buenos Aires* en el campo poético y cuyo antecedente sería *El crimen de Oribe* (1950), de Leopoldo Torre Nilsson. «Destinar un arte a una cosa estática, que “es así”, es hacer populismo y no un arte popular —insiste, en el mismo artículo—. Es desconocer que la gente es parte y también hace ese arte». Apenas menciona al pasar a Birri, para decir que terminó de rodar *Los inundados*. En un artículo posterior, «El cuento del cine, dimensión e historia del cortometraje» (*Leoplán*, 4 de abril de 1962), afirma que Birri «merece consideración» —lo que evidentemente se le pasa por alto en el primer artículo— y apunta: «En *Tire dié*, película por momentos excelente y de innegable impacto testimonial, se expresa con nitidez la voluntad de creación de Birri; en su largometraje *Los inundados* se puede rematar

la apreciación de esta voluntad». Urondo cita un extracto del programa difundido en el estreno del cortometraje —«Utilizar el cine al servicio de la Universidad y la Universidad al servicio de la educación popular. En su acepción más urgente esta educación popular va entendida como toma de conciencia cada vez más responsable frente a los grandes temas y problemas nacionales, hoy y aquí»— y a continuación formula su crítica: «Sin embargo, Birri ha elegido temas inadecuados para favorecer esa conciencia sobre los grandes temas y problemas que nos conciernen. En efecto, en *Tire dié*, y también en *Los inundados*, ha elegido la vida de gente que, por cierto, constituye un doloroso problema social, pero merced a su injusta marginación no pueden representar o reflejar los problemas sociales y políticos básicos que vive el país».

Si bien el estreno de *Los inundados* fue el 26 de abril de 1962 —casi un mes después de la publicación de la nota— la película ya había sido vista por algunos críticos. Urondo también polemiza con un comentario de Agustín Mahieu, por otra parte profesor en el Instituto de Cinematografía de Santa Fe. «La elección de este tema, por cierto preferible a los tradicionales de elusión, puede descubrir un criterio poco riguroso —advierte—. Olvidar que este tipo de gente marginada requiere, incluso en un régimen social apto y preocupado por ellos, un período de readaptación que pueda durar más de una generación, levanta estas suspicacias. Hace suponer que se trata de una confusión, que no lleva a otro lado que a la confusión y no a la claridad y la conciencia como se pretendía». Todavía vuelve a la carga en otro pasaje: «Ese sector marginado de la sociedad, sin duda —dice sobre los personajes de *Tire dié*—, no sirve de base a ninguna estructura; por el contrario, suele ser su víctima. Este tipo de incompreensión al parecer también complica a Birri y lo muestra desconcertado frente a un compromiso que propone; las razones pueden residir en una falta de

claridad o madurez conceptual, o en el temor que siempre acomete frente al ejercicio de una toma de posición y de sus implicaciones».

En su panorama histórico del cine argentino, Urondo sigue el mismo proceso que observa en la poesía: «uno comienza a ver cosas que conoce —plantea en “Nuevo cine argentino”—; escucha hablar un lenguaje que siente como propio; se tratan problemas que en general interesan, que son, en alguna medida, comunes». No es un proceso del que sea simple observador, ya que «la necesidad de establecer un lenguaje coherente con una realidad que nos concierne», como afirma en otro pasaje del artículo, es a la vez una preocupación de la poesía que escribe y de sus intervenciones en el campo cultural. Sus publicaciones en 1959 condensan una transición en su poética: *Breves* retorna sobre el invencionismo, etapa que continúa con *Lugares* (1961), cuando «la poesía de Urondo se remite a una modalidad expresiva decididamente lírica, con motivos naturales, versos cortos y material lingüístico muy leve», según García Helder; *Dos poemas* introduce el cambio que define a partir de *Nombres* (1963).

Nombres, para Brascó, supone la ruptura definitiva con el invencionismo. «[Urondo] dejó de preocuparse por la realidad de la poesía y empezó a preocuparse por la realidad de la existencia —dice en la presentación del libro—. Sus poemas cobraron, desde entonces, una fuerza comunicativa distinta. Empieza a usar su lenguaje para referir los acontecimientos comunes, empezamos a entenderlo mejor, a considerarlo uno de los nuestros, otro de los biógrafos de la especie». Las dedicatorias permiten observar las redefiniciones de su mapa afectivo y literario que incide su paso por Santa Fe: si se repiten algunos de los poetas de Poesía Buenos Aires, agrega envíos a Juan L. Ortiz, Hugo Gola, Ramón Alcalde, el historiador Agustín Zapata Gollan, Chiri Rodríguez Aragón y Jorge Vila Ortiz.

La búsqueda de un nuevo lenguaje —en Urondo y en la joven generación poética— se despliega en paralelo a la politización de los intelectuales y escritores durante el frondicismo, un período «de mezcla, de confusión» en que comienzan a tener mayor presencia pública, dice Urondo, en que ya no se limitan a considerar los problemas específicos del arte como cuestiones aisladas de la sociedad. Un ejemplo puede ser lo que ocurre con *Punto y aparte*: la revista deja de editarse en 1958, cuando su director, José María Paolantonio, pasa a desempeñarse como secretario de cultura municipal y otro de sus principales impulsores, Hugo Mandón, uno de los jóvenes que acompaña a Urondo en Tucumán, es nombrado director de prensa de la provincia.

Ese mismo año se publican en Buenos Aires las revistas *Boa* —dirigida por Julio Llinás y producto de una ruptura ocasional dentro del grupo surrealista— y *Nueva expresión*, ligada en principio a la Federación Juvenil Comunista, en la que retrospectivamente Urondo señala «nuevas voces que, partiendo de una militancia, cuestionarán rígidos o vetustos planteos estéticos e ideologías, exigidos por el oficialismo de izquierda». Uno de los poemas centrales de *Nombres*, «Peppermint», está dedicado precisamente a Juan Gelman y Juan Carlos Portantiero, las voces que se destacan en *Nueva expresión* y también por una ruidosa ruptura con el Partido Comunista, en el que militaban.

En «Peppermint», dice Eduardo Romano, «el canto adquiere un valor simbólico preciso como apuesta vital». La bebida alcohólica invocada en el título alude a la existencia fuera del orden habitual, a una apuesta que se define contra la racionalidad burguesa y contra sus puntos de vista: «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». El poema retoma en ese sentido la carta al padre, se proyecta, además, en textos posteriores de Urondo,

algunos muy citados, y formula la tarea poética como un desafío: «nadie se atreve a cantar/ junto al endurecido silencio/ sin promesas».

Mientras escribe los poemas de *Nombres*, la política de Frondizi pone en crisis a los intelectuales que lo apoyan. «Los grupos que pertenecen al partido oficialista, la UCRI, justifican el viraje de sus ideologías, que empezaron en una suerte de marxismo teórico y terminaron en cualquier cosa, en lo que llamaron una visión “realista” de la situación —recapitula Urondo en *Veinte años de poesía argentina*—; de esta manera pasan, por ejemplo, a defender muy sueltos de cuerpo la libre empresa en reemplazo de sus afirmaciones preelectorales en pos de un estado fuerte, regulador del monopolismo; también la justa redistribución de riquezas, el antiimperialismo, quedan prácticamente en la nada».

El giro ideológico del desarrollismo tiene un hito con el lanzamiento de «la batalla del petróleo», como Frondizi llamó a la negociación de contratos con empresas subsidiarias de la compañía Standard Oil. Fue el 24 de julio de 1958. «Las esperanzas —peregrinas, por cierto— de desarrollar un gobierno nacional y popular, con un programa de izquierda», dice Urondo, caen por tierra cuando él mismo lleva apenas un mes en funciones; «los poetas e intelectuales se repliegan o tratan de conservar pequeñas posiciones en el gobierno, o caen en una especie de justificada desesperación».

Reynoso Aldao dice que Urondo «hizo mucho en su gestión» e irritó a los sectores conservadores con «críticas muy agudas a la sociedad santafesina», aunque se refiere a la Primera Reunión de Arte Contemporáneo, anterior a su designación, y al desplazamiento de Caillet-Bois, que en rigor le correspondió a Alcalde. Las memorias de los protagonistas preservan anécdotas que abonan un perfil informal, como su participación en los festejos por el 25 de mayo de 1959, en Laguna Paiva, lugar al que llega con Rodolfo Alonso y

donde se encuentra con Noé Jitrik. «Como Alcalde y Gargano estaban en Santa Fe, yo iba a verlos, simplemente por razones de amistad. Caí ese 25 de mayo y resulta que estaban celebrando la fecha en una escuela de Laguna Paiva, de modo que fui a verlos y así conocí a Paco», rememora Jitrik.

La celebración continuó con una comida. «Me presentaron a Paco, yo había leído alguna cosa de él en *Poesía Buenos Aires*, charlamos, me invitó a verlo en su casa de Santa Fe; estaba muy elegante, con una capa, era una especie de rey-zuelo», agrega Jitrik, que escribió un poema inspirado en el acontecimiento, «Fiesta patria en Laguna Paiva», dedicado justamente a Urondo y Julio Gargano y publicado el mismo año en el libro *El día que se nos viene y otros poemas*. «¿Qué significa un día perdido/ en el cúmulo de días transcurridos y enterrados?// Te señalé que el amor es una cuestión de pulso/ del ritmo diferente del pulso en cada mano:/ mujeres que son hembras, varones que son machos/ y una aureola de ginebra sobre los dulces canteros», escribe Jitrik en el poema. La alusión a la ginebra remite al festejo, en que el alcohol corre, los funcionarios se emborrachan y hay comentarios, un pequeño escándalo que llega a los diarios locales. «Había una campaña por radio del cura [Ernesto] Leyendeker, que nos execraba como “los existencialistas venidos de Buenos Aires”», recuerda Alonso.

El viaje a Laguna Paiva fue parte de una gira que llevó a Urondo y Alonso por distintas localidades hasta llegar a El Nochero, en el extremo noroeste de la provincia, y luego a Tostado, donde tomaron una avioneta Cessna de regreso a Santa Fe. «Recuerdo a los paisanos de allí, altos y vestidos de negro, con sombrero de copa chata y ancha a la redonda. La avioneta, sin carlinga, por lo que íbamos con medio cuerpo afuera, tuvo un aterrizaje forzoso y llegamos a Santa Fe sobre un carro de verduras. Creo que llovía. A la mañana siguiente nos citó Alcalde. Fuimos temiendo una

reprimenda por los comentarios periodísticos, pero él nos dijo que al nombrarnos sabía quiénes éramos, y todo quedó ahí», agrega Alonso.

Urondo alude a ese episodio —y a su período final como director de cultura— en «Baile», uno de los cuentos del libro *Todo eso*. Está en una etapa de crisis política y personal. «Había perdido dos familias —dice—: una originaria, madre, padre, etc.; y otra compuesta por mujer y un par de hijos». Un poema de *Nombres*, «La tristeza no tiene fin», parece recoger esa misma circunstancia: el estado de una casa que alojó los sueños, el amor, las esperanzas, repentinamente deshabitada y extraña, el desconcierto por una situación incomprensible y a la vez irreparable — «qué ha sucedido/ quién la ha destruido para siempre»—, son una extrapolación de relaciones personales.

Separado de Graciela Murúa, se refugia en el trabajo, aunque su recorrido por el interior santafesino tiene un carácter bastante informal y por momentos parece estar de juega corrida. La deriva, más allá de la anécdota, indica una nueva ruptura: «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 Alfredo Palacios, adiós José Luis, adiós *belle époque*, adiós mentira con la cual fantaseamos durante el peronismo», escribe en «Baile».

Urondo parece desorientado. «Recién me separaba de mi mujer, debía renunciar a mi cargo y abandonar, hasta nuevo aviso, el poder», dice. Graciela Murúa había propuesto ya disolver la pareja cuando vivían en Ituzaingó; Chela trabajaba como maestra y profesora de Francés y no quería seguir el tren de Paco, que se reunía a conversar y a compartir lecturas con los amigos hasta tarde, pero la intervención de Beatriz Urondo y la posibilidad de volver a Santa Fe en 1957 —y de alejarse de los poetas y la bohemia porteña— la

disuadieron. No obstante, ella también vuelve a Buenos Aires, con empleo en Eudeba, la editorial de la Universidad de Buenos Aires, y la relación continuará a la distancia, pero en buenos términos. En «Baile», Urondo recurre a la ironía para aligerar el balance de la etapa y de su paso por la política, pero la situación es grave: «En una palabra, perdía todo». El poema «Como bola sin manija», de *Nombres*, alude a la misma coyuntura de incertidumbre —«puedo ir para un lado/ puedo ir para otro lado»— pero también vislumbra una salida: «puedo elegir mi destino/ aunque no sepa darle forma adecuada/ ni por dónde empezar».

La firma de las cartas de intención del gobierno de Frondizi para la explotación del petróleo «era el dato que hacía días esperábamos como una señal», recuerda en «Baile». El 30 de julio de 1959 Urondo presenta la renuncia junto con Alcalde y otros funcionarios, pero la salida personal es una fuga desordenada: se va a Rosario con una amante y desde allí continúa solo hasta Buenos Aires. En el viaje a la capital —no aclara por qué medio— se queda dormido, sueña que se estrella contra un árbol y al despertar está por producirse el accidente, en la realidad. «Así nunca supe si me despertaba o estaba resucitando —escribe—. Si había un tiempo que se había adelantado o, por el contrario, un tiempo que contenía los hechos ligeramente atrasados».

Los trabajos, los días y las noches

Nadie lo esperaba en Buenos Aires. «Tengo que pensar un poco. ¿Qué hago, qué hago con mis hijos, con la política?», se pregunta en su reconstrucción de la circunstancia. «Por empezar —agrega—, había que ganarse unos pesos para comer, buscar un trabajo».

Los amigos lo ayudan a reinstalarse. Urondo «había alquilado un departamento en la casa donde vivían Miguel Brascó y Ariel Ramírez», recuerda Noé Jitrik. «Era una casa *open*, llena de músicos y escritores, en Colegiales; Ariel Ramírez estaba componiendo la Misa criolla», puntualiza Brascó. También se aloja en el departamento de Mario Trejo, en Peña y Uriburu, y después en otro que le presta Jorge Souza en avenida Rivadavia y José María Moreno, en «el edificio del Hogar Obrero», como se lo conocía, ya que allí está la sede de la cooperativa socialista. Es un edificio de veintidós pisos (Urondo lo contará entre los más altos de la ciudad, en una nota sobre los rascacielos), de inauguración reciente (1954) y características novedosas: además de la altura, cuenta con proveeduría, sala de espectáculos, lavadero, *nurserie*.

La prensa ofrece una salida laboral: Urondo se inicia como redactor de *Soluciones*, un semanario que dirige Ismael Viñas y se publica entre octubre de 1959 y mayo de 1960. El periódico surge del acercamiento entre el sector del peronismo liderado por John W. Cooke, el Partido Comunista en

la figura de Héctor P. Agosti y los integrantes de *Contorno*, entre ellos Ramón Alcalde.

Por intermedio de Alcalde, a fines de 1959 ingresa como empleado en la secretaría de prensa del rectorado de la UBA. Publica el poema «Como bola sin manija» en el número de *Centro*, la revista del Centro de Estudiantes de Filosofía y Letras, que tiene como fecha de salida el último trimestre del año. El mismo número, el último de la revista, incluye «La narración de la historia», cuento de Carlos Correas sobre una relación homosexual; en mayo de 1960 el fiscal Guillermo de la Riestra pide el secuestro de la edición y el inicio de una causa judicial por publicaciones obscenas. Los acusados son Correas y Jorge Lafforgue, director de la revista, quienes reciben condenas de prisión en suspenso.

«El trabajo en la secretaría de prensa consistía en la defensa del rector, Risieri Frondizi, que era acusado por la prensa de izquierdista y estaba enfrentado a muerte con su hermano, Arturo Frondizi —recuerda Lafforgue—. Paco ayudaba escasamente, no le interesaba. Y por ahí se ponía a escribir y me decía “leé esto”; era un poema. De todas maneras, hicimos buenas migas, me invitaba a salir con sus amigos poetas y nos íbamos a El Pulpo, un almacén muy surtido que tenía un restaurante, en la esquina de Tucumán y Reconquista, a la vuelta del rectorado».

Urondo se refiere sin nostalgia a ese trabajo en «El amor del siglo»: «Concurría a las reuniones del Consejo Superior, atendía a los periodistas, trataba de prescindir de las manías, de las fobias, de los ojitos miopes y sinuosos del rector, hombre pálido y astuto —escribe—. Ni siquiera sus intrigas entretenían, y me aburría, en suma, como un bombero».

El periodismo ofrece mejores posibilidades. Hay un mercado en ebullición que se configura al margen de la prensa tradicional a través de revistas literarias, de humor, de cine, semanarios de contenido político. Las publicaciones son

efímeras, pero tienen repercusión por sus características novedosas y por las censuras que padecen con la extensión del plan Conintes a la cultura: en noviembre de 1960, el gobierno de Frondizi clausura la imprenta Stilcograf y con la medida dejan de aparecer cinco revistas, entre ellas *El grillo de papel*, de Abelardo Castillo, *4 patas*, de Carlos Del Peral (Carlos Peralta), y *Gaceta literaria*, de Pedro Orgambide.

Brascó es otra vez un guía para Urondo. Para empezar, le presenta a César Fernández Moreno. Conoce bien el ambiente cultural, como colaborador en un sinfín de publicaciones, desde *Tarea universitaria*, publicación de la UBA que dirige Del Peral entre octubre y diciembre de 1959, hasta *Usted*, un semanario dirigido por Luis González O'Donnell que introduce el nuevo periodismo que se consagrará en los 60, y *Leoplán*, quincenario sobre temas de interés general que está en la etapa final de su historia, cada vez más rezagado ante los nuevos vientos. Brascó trabaja además como creativo publicitario de la fábrica textil Ducilo, contratado por el español Carlos Duelo Cavero, ejecutivo en la empresa y a la vez director de *Leoplán*.

En el edificio del Hogar Obrero viven también, en distintos departamentos, David Viñas, Luis Felipe Noé y Susana Pirí Lugones, periodista y gestora de múltiples actividades culturales. Después de la experiencia de *Soluciones*, Pirí Lugones introduce a Urondo en la corresponsalía porteña de *Prensa Latina*, la agencia de noticias cubana. Dirigida por González O'Donnell, la agencia funciona en Bernardo de Irigoyen al 900 y su redacción incluye a Julia Chiquita Costenla, Roberto Pastorino, Luis Pico Estrada y Jorge Timossi. Según el recuerdo de Pastorino, «en aquel momento, Paco debía tener algún problema personal, se lo veía muy triste y Pirí lo trajo a la agencia como a un hijo, cuidándolo». Pero los recursos son escasos, el pago de sueldos se demora y Urondo pasa a trabajar como redactor en el semanario *Che*

—que dirige Pablo Giussani bajo el lema «la verdad detrás de los medios»— entre octubre de 1960 y marzo de 1961. En esa fecha se desliga del periódico, que afronta problemas económicos y es absorbido por el Partido Comunista, y comienza a colaborar de manera regular en *Leoplán* y *Damas y damitas*, una revista dedicada a las mujeres donde sus críticas de teatro se publican entre artículos sobre moda, recetas de cocina y consejos para las tareas del hogar. *Damas y damitas* es dirigida en esa época por Carlos Del Peral y su prosecretaria de redacción es Pirí Lugones, que hace otra vez de enlace para que consiga trabajo.

Las primeras notas de Urondo en *Leoplán* parecen responder a requisitos del derecho de piso: una crónica sobre el uso de la garrafa de gas, «que llegará a todas partes», otra a propósito de los cursos de formación de inversores que brinda la Bolsa de Comercio de Buenos Aires. Sin embargo, ya en la segunda, «El hombre de la bolsa», introduce su mirada personal al oponer los intereses del mercado y los del Estado y señalar con ironía que el capitalista «no es un semidiós y tampoco nace por generación espontánea: es producto de toda una concepción del mundo que lo hace posible y verosímil», y precisamente el artículo expone esa ideología, con tono didáctico no exento de cierto humor. En la misma línea, «Relaciones públicas» (*Leoplán*, 1 de mayo de 1962) analiza el desarrollo de lo que constituye un nuevo requerimiento de las empresas, distinto de la publicidad. Urondo entrevista a directivos de Ika, Acindar, YPF y la agencia encargada de las relaciones públicas del grupo Di Tella, expone las estrategias y las políticas empresariales y el sentido de esa nueva especialidad como enlace entre el público y las empresas y la solapada función ideológica bajo los conceptos de prestigio e imagen social positiva; reconoce un nuevo ámbito laboral, ya que «el ideal es que lo haga un periodista».



PERIODISTA TODO TERRENO.
Páginas de apertura de notas de Urondo en la revista *Leoplán*.

La casa de Pirí Lugones funciona como lugar de encuentro de escritores, periodistas, actores, cineastas. «Era como un rito, un día a la semana hacían una reunión y ahí iba toda la gente», recuerda Jorge Lafforgue. La «nieta del poeta, hija del torturador», como se presentaba, trabaja además en la librería de Jorge Álvarez, que prepara el lanzamiento de lo que sería una de las editoriales más importantes de la década. Entre otras amistades, Urondo se relaciona entonces con Marcelo Simonetti, un joven productor de cine y televisión que lo contrata como guionista. Como siempre, escribe poesía y tiene como interlocutor a Noé Jitrik. «Del lánguido santafesino que conocí una noche bastante loca en Laguna Paiva y que escribía poemas casi translúcidos, casi sin temas, la hoja de una rosa, el latido de una esfera —rememora Jitrik—, iba pasando a una cifra de coloquialismo en el que pisaba ya fuerte César Fernández Moreno. La vida de Buenos Aires lo iba cambiando». Pirí Lugones también opina sobre su poesía: lee *Breves* y le parece «decididamente malo y obvio».

No hacía mucho Urondo había advertido sobre los riesgos de los medios masivos en la conformación del gusto y las

preferencias del público. Sin embargo, al volver a Buenos Aires encuentra una industria cultural en pleno desarrollo a través de la televisión (Canal 7 emite desde 1957; Canal 9 y Canal 13 comienzan a transmitir programas en 1960; Canal 11, en 1961), el periodismo gráfico (los semanarios introducen el nuevo periodismo: *Usted*, 1961; *Primera plana*, 1962; *Panorama*, 1963) y el cine. Como pocas veces en la historia nacional, los escritores son buscados por su oficio: hacen falta guionistas y hacen falta periodistas que sepan escribir y tengan una sólida formación cultural. También en la publicidad, y de hecho Urondo tiene un período como redactor en *Médium*, la agencia de Julio Llinás; pero ese trabajo no le interesa tanto y cada mediodía sale para visitar a sus hijos que viven con la madre en un departamento de Ciudad de la Paz 153, Colegiales. «No hablábamos de política y yo ignoraba sus actividades subversivas», aclara Llinás en sus memorias, y es lógico su desconocimiento, ya que en esa época Urondo no tenía ninguna actividad política.

Urondo encuentra en los medios un campo de trabajo y de reflexión sobre su lugar como intelectual sin resignar aquello que entiende desde la juventud como esencial; y en los reconocimientos que obtiene a lo largo de la década, en los comentarios y las reseñas de sus libros, es posible observar cómo la industria advierte su singularidad, el hecho de que, en primer lugar, es un poeta y no hace ninguna concesión al incorporarse al cine, el teatro y la televisión.

Entre 1960 y 1961 escribe guiones para *Historias de jóvenes*, programa que se convierte en hito de los inicios de la televisión argentina. Se trata de un teleteatro de episodios que dirige David Stivel sobre textos de escritores: Dalmiro Sáenz, David Viñas, Osvaldo Dragún, Manuel Antín. En 1961 escribe el unitario «Un poco tarde» que se emite en el *Teleteatro para la hora del té* (a las 17:30), con Fernando Heredia y Perla Santalla en los protagónicos y dirección de

E. Ocaña. Los dos envíos salen por Canal 7. En 1962 se incorpora con el periodista Carlos Villar Araujo al programa *Apelación pública*, que conducen Luis Pico Estrada y Ricardo Warnes en Canal 13; una crónica publicada por el diario *El mundo* para dar cuenta de la noticia dice que Urondo y Villar Araujo «aportaron su destreza profesional» en los últimos capítulos de *Buenos Aires insólito*, «que acaba de finalizar en Canal 7» y preparan «un teleteatro policial con su cuota de buceos psicológicos: no hay escenas espeluznantes, pero el terror campea en no pocas escenas». En la temporada de 1963 Canal 7 repone *Historias de jóvenes*, ahora bajo dirección de Rodolfo Kuhn, con Héctor Pellegrini y Norma Aleandro en los protagónicos y obras de Sergio De Cecco, Alberto Vanasco, Ricardo Halac y *No es solamente el blue lo que me entristece*, sino *esta confusión*, *esta gran confusión*, *Dios mío*, de Urondo. En el testamento que redacta en 1975 recuerda otros dos unitarios para televisión: *Chau Robin Hood* y *No sé qué hacer*.

Los medios masivos no son solamente una forma de ganarse el sustento. Como puede verse en los artículos sobre cine que escribe para *Leoplán*, Urondo encuentra un proceso de renovación cultural del cual, además, se siente parte. «Algo está pasando», dice en la primera línea de «Nuevo cine argentino». El suceso del cine argentino en los festivales internacionales, la creación del Instituto Nacional de Cinematografía (1957) y la creciente producción filmica son los datos del fenómeno que se propone analizar. Su mirada se despliega en los mismos términos de su lectura de la nueva poesía: «Uno comienza a ver cosas que conoce; escucha hablar un lenguaje que siente como propio; se tratan problemas que en general interesan, que son, en alguna medida, comunes. Pareciera que uno comenzara a sentirse expresado». En las críticas de teatro que escribe para *Damas y damitas* expone también esos criterios de valor. «Ellos, los personajes, son propios, nos pertenecen; hablan ese



Nuevo Cine Argentino

por FRANCISCO URONDO

A los comienzos del cine argentino, el cine argentino era un fenómeno extraño, un fenómeno que se había creado en un país que no tenía tradición alguna en este arte. El cine argentino nació en 1901, cuando un grupo de jóvenes argentinos, encabezados por Carlos Paz, se dedicó a experimentar con el cine. Desde entonces, el cine argentino ha experimentado un crecimiento constante, pasando de ser un simple entretenimiento a convertirse en un arte que refleja la realidad social y cultural del país.

LA RECADA DE PASO

El cine argentino ha experimentado un crecimiento constante, pasando de ser un simple entretenimiento a convertirse en un arte que refleja la realidad social y cultural del país. Este crecimiento se debe a la voluntad de los cineastas argentinos de explorar temas que son propios de su cultura y su sociedad.



En primer lugar "industrial" y el productor argentino. * La revolución social: proletariado, industrialización y populismo. * El cine cambió la mente del cine argentino y los hechos industriales y culturales que lo sustentaron. * Pedro Pablo Kuczynski y la formación del cine y los artistas. * En la obra de un cineasta argentino se encuentran las imperfecciones porque ellos son un mundo humano. * Nuevo gusto. * El cine argentino.

"UN GRITO DE GIBSON"

La adaptación del libro de William Gibson, es un ejemplo de cómo el cine argentino ha logrado abordar temas que son propios de su cultura y su sociedad. Este tipo de obras contribuyen a la madurez del cine argentino como un arte que refleja la realidad social y cultural del país.

OTRO CAMPO DE ACCIÓN.
 Nota de Urondo en *Leoplán* sobre el nuevo cine de los años 60, donde él mismo tuvo un rol destacado como guionista.

lenguaje que conocemos, existen; les pasan esas cosas que suelen ocurrir; sufren como pueden sufrir nuestros vecinos o nosotros mismos», dice de *Soledad para cuatro*, obra de Ricardo Halac puesta en escena en el teatro La Máscara; «el camino más arduo», comenta a propósito de *Ana de los milagros* de William Gibson, es «decirle al público cosas que conciernen a su existencia, enfrentarlo con un verdadero problema común o propio».

La búsqueda estética y la indagación de los problemas sociales en el cine argentino son preexistentes a la nueva generación, pero ahora «existe una especie de voluntad por ver claro, por tener lucidez sobre lo que se hace; es una tendencia a hacer consciente lo que se tiene entre manos». Incluso el recorte histórico es similar al que expone en *Veinte*

años de poesía argentina (cuya primera versión, por otra parte, pertenece al mismo período): Urondo parte de películas realizadas sobre fines de la Década Infame y principios de los años 40 y se detiene en el impacto del peronismo en la producción cinematográfica, antes de abordar la actualidad y, a la vez, exponer las posibilidades y los interrogantes que surgen a la luz del presente.

El eje de sentido es el modo en que las películas del pasado permiten «reconocer un medio» y empiezan a «hablar de algo que nos concierne», lo que configura «un proceso de crecimiento de nuestro cine». Construye una genealogía: las películas de Leopoldo Torre Nilsson —con críticas a los guiones de Beatriz Guido: «suele aparecer una suerte de metafísica de frágil rigor conceptual, o engorrosos subjetivismos, o abarrotados símbolos oníricos»—, «en menor medida» las de Fernando Ayala y los guiones de David Viñas «conforman el primer intento lúcido de expresarnos cinematográficamente; estamos frente a un cine que toma una forma propia y adecuada a sus contenidos, a sus necesidades de expresión». Ubica a David Kohon «entre los realizadores con más posibilidades del nuevo cine argentino» y cuenta que termina de filmar *Tres veces Ana* (producida por Marcelo Simonetti); menciona a Rodolfo Kuhn, con quien pronto comienza a trabajar, y dedica un largo análisis a *Alias Gardelito*, de Lautaro Murúa (estrenada tres meses antes de la publicación de la nota) con reservas a su realización técnica y al guion. «Se ha tomado por un camino rico y noble, pero recién se empieza y hay que reconocerlo para descubrir sus posibilidades ocultas», advierte.

Urondo no escribe la nota como un simple cronista sino más bien como alguien del medio, un actor que hace también de vocero: los realizadores tienen problemas de financiación y el Instituto Nacional de Cinematografía «ha tratado de ignorar en sus premios a estas películas; también ha negado directamente créditos de apoyo y no ha exigido

—como es su facultad— la exhibición obligatoria de muchas películas». En «¿Quién juzga a quién?», una nota publicada en *Che* en noviembre de 1960, ya critica al Instituto Nacional de Cinematografía a raíz de la calificación impuesta a *Los de la mesa diez*, que desobliga su exhibición. Más que informar sobre el episodio, Urondo toma partido por la película y entrevista al director, Simón Feldman, en un clima de complicidad e ironías respecto de los funcionarios; el productor (Simonetti), el protagonista del film (Emilio Alfaro) y el director están además en su círculo de amistades.

El conocimiento del medio se aprecia en la carga de información que aporta sobre el nuevo cine y en la seguridad con que anticipa lo por venir: «El movimiento presentará desníveles de realización y es también previsible que muchos nuevos nombres que se incorporen a este nuevo cine tengan poco o nada que ver con el espíritu que lo anima; habrá muchas aristas que redondear; habrá que depurarlo, y su futuro estará amenazado y podrá pasar con él cualquier maravilla o cualquier desastre». Más allá de las incertidumbres de la coyuntura, de la falta de apoyo oficial y del poco interés de los exhibidores, Urondo está convencido de las posibilidades del cine nacional, porque «su presencia, su corta vida, más que obedecer a un capricho, cubre una necesidad».

«Dimensión e historia del cortometraje» tiene la misma impronta: la reconstrucción del pasado cultural como contexto de análisis y configuración de un proceso que alcanza su mejor expresión en la producción actual. Urondo valoriza el fenómeno de los cineclubes como un espacio de formación de críticos y realizadores y de difusión de películas que las salas comerciales habitualmente no muestran. «Allí se recibía información, revistas, se hablaba, se cambiaban ideas o surgían los primeros proyectos», dice, otra vez con pleno conocimiento del tema: él mismo había sido uno de los socios fundadores del Cine Club de Santa Fe, en 1953,

junto con Miguel Brascó, Susana Nené Murúa, José María Paolantonio y Fernando Birri. En las críticas de teatro, contraponen en el mismo sentido «el torpe teatro comercial» al teatro independiente, que también conoce por experiencia previa, desde la adolescencia en Santa Fe.

La diferencia del teatro independiente, dice Urondo, consiste en que apuesta a obras que, «con mayor o menor eficacia, procuran cuestionar aspectos de nuestra vida contemporánea, sin distorsionarla y sin idealizarla». Una apuesta tanto más valiosa porque sobrelleva dificultades económicas, salas inadecuadas y elencos inestables; no obstante, a veces también acusa «una especie de adolescencia artística» y «la tolerancia puede llegar a dañarlos demasiado, más aún que sus limitaciones». Urondo señala los mismos riesgos en el cortometraje: el ambiente cerrado predispone al sectarismo, a la reducción del público a un pequeño clan de iniciados y entendidos. «De estos peligros se salvan, por cierto, aquellos que verdaderamente tienen algo que decir —aclara—. Así los riesgos servirían de catarsis; probarían a la gente y a su inteligencia, a su capacidad para equilibrar la inquietud por brindar una versión propia del mundo, con la necesidad de dar a esa versión forma y consistencia». El director de cortometraje estaría en una situación productiva: liberado de los condicionamientos que impone la industria —la taquilla, en primer lugar, como factor a considerar—, puede desentenderse de los criterios tradicionales de realización «y posteriormente jugar en el terreno profesional con otro derecho, con otro futuro; tal vez renovar, imponer un lenguaje propio».

Urondo cierra el artículo con una selección de seis películas recientes que «presentan, a mi juicio, el mejor interés dentro del movimiento del cortometraje argentino; esto me permite observar con ellos mayor exigencia y me exime de soslayar posibles limitaciones». De hecho, no ahorra críticas para el guion de la película *Faena*, de Humberto Ríos, que

escribe su amigo Rodolfo Alonso. Hay un elemento común en los filmes que elige: «Muestran todos, de una manera o de otra, la ciudad, y esta localización resulta positiva; indicar un lugar es el primer paso que permite admitir la presencia de una realidad, tomar conciencia sobre ella, tratar de manejarla y, posiblemente, también de cuestionarla». Esa es su búsqueda: un lenguaje propio, una nueva forma de decir para interrogar al mundo. Todavía no está del todo definido, «pero indudablemente se está en eso y, lo que es mejor, se quiere estar en eso».

Urondo quiere estar en el cine, y esas ideas son las que pondrá en práctica en la escritura de guiones para largometrajes y en los proyectos que comienza a conversar con Rodolfo Kuhn. También quiere estar en el teatro. Es un medio que conoce, al que está vinculado afectivamente por su historia personal y al que permanece ligado como eventual director —del reestreno de *Burla de primavera* (1956), una farsa de Edgar Bayley ambientada en el medioevo español— y sobre todo como crítico. En el teatro tiene muchos amigos y también un gran amor.

En 1961 conoce a Zulema Katz en un teatro de San Telmo. En realidad, es un reencuentro. «Yo a vos te conozco» —dice ella, apenas empiezan a hablar, entre un grupo de personas.

«Cuando fuimos adolescentes, allá en Santa Fe, pero yo ni me acordaba», comenta Urondo en «El amor del siglo». Se enamoran en el acto. «Era La Mujer», dice él; «el primer día, el encuentro duró 24 horas», cuenta ella al diario *La razón*. Esa noche, después del teatro van a cenar al restaurante Edelweiss, en la calle Corrientes, y de ahí a Jamaica, «boite céntrica donde se reunía y se tocaba el mejor jazz de Buenos Aires», según escribe Urondo en «Palabras del jazz», otra nota para *Leoplán*. En el lugar hay recitales de Leandro el «Gato» Barbieri, Jorge López Ruiz, los norteamericanos Jim Hall y Roy Eldrich de paso por Buenos Aires. «Aquella era una

época dichosa —dice Urondo, como si hablara de un pasado lejano—. En esas mesas se proyectó más de una filmación de lo que se ha llamado nuevo cine argentino; concurren poetas como Mario Trejo, actores como Emilio Alfaro; hubo bailarinas famosas, vampiresas; se establecieron romances estrepitosos y se derrumbaron otros silenciosamente».

Entre esos romances está el propio con Zulema Katz. «Hablamos de todo lo que nos había ocurrido hasta ese momento: cómo había sido la vida conyugal de cada uno, por qué había fracasado, cómo eran los hijos, cómo fuimos antes, de chicos; qué comidas nos gustaban, qué libros, qué películas, qué olores, qué color —ella prefería el turquesa—», cuenta Urondo en «El amor del siglo».

Entonces deja el edificio del Hogar Obrero y busca una casa para compartir con Zulema Katz. La primera elección surge de un atolondramiento de enamorados: «un departamento carísimo». De allí pasan al otro extremo, un caserón en ruinas en Venezuela 725, en el barrio de San Telmo. Un periodista del diario *La razón* los visita y el domingo 28 de octubre de 1962 publica la crónica en la sección «Hogar, dulce hogar». La casa tiene un portón verde «gastado en el tiempo» y en el interior «escaleras de madera, de mármol y sobre la pared pintada de cal modernas xilografías de no menos modernos creadores». Hay una pequeña comunidad en tránsito: «En el sótano vive un poeta, en el primer piso otro y en el segundo un tercero». El último es Urondo, «casado con una de nuestras actrices jóvenes de talento». También están Claudia y Javier, los hijos de él, que los visitan los fines de semana, y Alejandro, el hijo de ella, y los cinco posan para la foto con sonrisas y expresiones de picardía.

Hablan de sus historias personales, de la relación de pareja: «ella lo admira por su seguridad en lo que hace y él por el fervor que ella pone en sus cosas, y el talento en su trabajo para sobrellevar la vida diaria». Están muy enamorados,

cuentan cómo se conocieron, dan algunos detalles de la convivencia; «Urondo opina que no cree en el matrimonio sino en la pareja». El periodista destaca sus calidades artísticas: «son Zulema Katz, una actriz de talento, y Francisco Urondo, un poeta». También anticipa sus proyectos: Urondo acaba de escribir un guion basado sobre el cuento «No», de Dalmiro Sáenz, para una película de Kuhn que no se filmará, y prepara una antología de poesía argentina, junto con Noé Jitrik y César Fernández Moreno, para la editorial Adonais, de Madrid, que tampoco llegará a publicarse. En su cuarto de trabajo se ven «pequeñas bibliotecas cargadas de libros, con mesas abarrotadas de libretos de TV». Tal vez los que escribe él; o los que interpreta ella.

Los sábados, Claudia y Javier Urondo toman el colectivo 31, que los lleva hasta la calle Venezuela. Rosa Brascó, hermana de Miguel y muy amiga de Chela Murúa, ocupa el departamento de la planta baja; en el primer piso viven Urondo, Zulema Katz y Alejo Stivel y en el segundo hay cuartos que se alquilan y en los cuales se alojan escritores, actores y cineastas. La casa tiene el teléfono 34.1420; Urondo suele decir que es fácil memorizar el número, basta pensar en la ley de educación pública del presidente Julio A. Roca.

Hay otra foto de la familia ensamblada. Están sentados a la mesa, en la pared hay cuadros, quizá las xilografías modernas que registró el periodista de *La razón*, en primer plano un par de macetas: Paco está en el centro, mira a cámara con expresión pensativa, tiene una mano sobre la boca; a la izquierda posan Javier y Alejo y a la derecha Claudia, un poco más atrás, el pelo le cubre parte de la cara, y Zulema, con la mano derecha en la mejilla, sonriente, feliz.

Los años 50 fueron también los del descubrimiento de los enteógenos y las sustancias psicodélicas. En 1953 William Burroughs hizo su travesía por Perú y Colombia en busca

de ayahuasca, pero su testimonio, las *Cartas del yagé* que intercambió con Allen Ginsberg, se conoció más tarde. Un punto de partida fue *Las puertas de la percepción* (1954), el libro de Aldous Huxley sobre experiencias con la mescalina bajo supervisión del psiquiatra Humphry Osmond, de notoria influencia en el interés literario y clínico por los estados alterados de conciencia. Otro impulso provino de un artículo publicado por la revista *Life* el 10 de junio de 1957; el autor, Robert Gordon Wasson, vicepresidente del Banco J. P. Morgan y aficionado al estudio de la etnobotánica, relató entonces un viaje a una comunidad mazateca de Huautla de Jiménez, en el sur de México, y su iniciación en el consumo de hongos con una curandera local, María Sabina.

En 1956 aparece en Buenos Aires la primera edición en español de *Las puertas de la percepción*. Ese mismo año un grupo de psicoanalistas y psiquiatras comienza a investigar las posibilidades terapéuticas del LSD y los hongos. Alberto Tallaferro es el pionero. Las publicaciones especializadas *Acta psiquiátrica y psicológica de América Latina* y *Revista psicoanalítica* incluyen desde 1957 una sucesión de artículos que dan cuenta del interés analítico por las drogas y también de una creciente controversia. Urondo se ocupa del tema en otro artículo para *Leoplán*, «Psicoterapia argentina» (4 de julio de 1962); y, de nuevo, más que un informe distanciado y aséptico sobre la cuestión lo que hace es tomar partido, ya que había participado en sesiones de terapia con alucinógenos y uno de los analistas cuestionados era su propio terapeuta.

En 1960 la psicoanalista Luisa Rebeca Gambier de Álvarez de Toledo publica un artículo, «Ayahuasca», en el que analiza a partir de una experiencia de campo los usos medicinales de enteógenos en comunidades indígenas de Perú. El estudio provoca las críticas de otra psicoanalista, Marie Langer, y divide aguas en la Asociación Psicoanalítica Argentina (APA). Hasta entonces la polémica mantiene un bajo perfil,

restringida a los especialistas. Pero en febrero de 1961 Usted entrevista a los psiquiatras Jorge M. David y Aurelia Esther Alonso, que ya habían incorporado la psilocibina (el alcaloide de los hongos) y el LSD a la clínica, y el debate adquiere otra dimensión. «La indiscriminada utilización de drogas capaces de producir alucinaciones es peligroso hábito que cada día encuentra más adeptos en Baires (sic) —dice la crónica, al introducir a los protagonistas—. Los alucinógenos, sin embargo, pueden ser también valiosos auxiliares de la ciencia». David distingue la embriaguez lisérgica —que parece preferir— de la acción de la psilocibina, describe sus efectos terapéuticos y destaca la profundización que induce en el vínculo entre paciente y analista. Sin embargo, el artículo imprime un tono irónico al tratamiento del tema, subrayado por el epígrafe de la fotografía, una frase adjudicada a un David sonriente, en diálogo con Alonso, que por su parte mira a cámara con expresión irritada: «Probamos y nos gustó, ¿verdad, querida?». La ilustración de Brascó para la misma nota no le resta seriedad, pero provoca una impresión extraña: presenta a un médico de expresión alucinada, con la vista perdida y las manos en alto, enfundado en una bata de la que sobresalen varias tijeras.

La difusión aguzó el debate y en julio de 1961 Alberto Fontana y Francisco Pérez Morales presentaron su renuncia a la comisión directiva de la Asociación Psicoanalítica Argentina. El portazo reavivó el interés periodístico. Si bien Urondo recurre al enfoque histórico —al punto de remontarse a los orígenes del psicoanálisis— y describe las distintas corrientes terapéuticas, el centro del artículo es el debate sobre el uso de alucinógenos: entrevista a Pérez Morales —su terapeuta, a quien por otra parte le dedica más tarde «Los gatos», uno de sus grandes poemas— y transcribe el cuestionario que le presentó a León Grinberg, el presidente de la APA, quien «demoró más de diez días en

decidirse a responder y, por último, optó por el silencio». La polémica, según su versión, separa a los «analistas de vanguardia» de los «analistas tradicionalistas». La cercanía con la fuente le permite conocer el cotilleo entre los analistas: «Al parecer, la divergencia se apoya no en el rechazo de un elemento, el ácido lisérgico, sino de un elemento que acelera el tratamiento, reduce por lo tanto ingresos a quienes lo aplican, sale sencillamente más barato al paciente; cambia una estructura económica. A esto podría sumarse un sentimiento academicista, conservador, y una tendencia hacia el dominio, que se manifestaría en el control de la formación de los futuros psicoanalistas».

Urondo comienza terapia en 1960 en un grupo que coordina Pérez Morales con la asistencia de Elba Izarduy y donde están Jitrik, el director teatral David Stivel (pareja de Zulema Katz en ese momento), los actores Norma Aleandro y Emilio Alfaro y los cineastas David Kohon y Rodolfo Kuhn. Como explica en la nota para *Leoplán*, la práctica consiste en intercalar «una sesión de ácido lisérgico entre varias sesiones comunes». Según Jitrik, en ese período hicieron dos experiencias con LSD. «Nos preparamos para eso después de varias discusiones frente a la impasibilidad del terapeuta, que dijo haber hecho esa experiencia —cuenta—, nos encerramos una noche en la clínica y, puestos en círculo, con el psiquiatra en el centro, hubo para cada uno una copa de un líquido indiferente y luego, poco a poco, ayudado por la música, comenzó una especie de sueño vigilante». Los terapeutas provocaban a los pacientes: «recuerdo vagamente que [Elba Izarduy] refutaba todo lo que yo decía y, en cambio, consideraba verdaderas y prudentes las intervenciones de mi querido Paco Urondo», agrega Jitrik.

En 1962, el mismo año en que publica la nota, Urondo integra otro grupo terapéutico con Jitrik, Mario Trejo y Alberto Vanasco, y juntos hacen una experiencia con LSD bajo

la supervisión de Pérez Morales y Alberto Fontana. «Entre los cuatro debíamos ser algo así como una antología de la poesía argentina, la mejor desde nuestro punto de vista y quizá desde el de los terapeutas —dice Jitrik—. Acaso deliberaron y trataron de ver qué salía de esa alucinada reunión, no tanto, me parece, en relación con nuestros conflictos individuales, sino con nuestros conflictos recíprocos, como si fuéramos dos parejas de socios literarios y amistosos». Según Jorge David, la terapia permitía que el paciente se liberara de inhibiciones y pudiera analizar «con excepcional claridad» sus problemas, y los resultados se apreciaban particularmente entre grupos de artistas e intelectuales. Sin embargo, la experiencia con aquel grupo de poetas no tuvo mayores efectos. Jitrik la recuerda como una cuestión de época: «Suponiendo que el proceso terapéutico te cambia un poco, te aclara algunas cosas, supongo que resultó —dice, condescendiente—. Como experiencia delirante, fue en cambio muy interesante».

Las notas de Urondo en *Leoplán* se inscriben en principio en el periodismo de información general pero pronto comienzan a desplazarse hacia la cultura y los interrogantes que se plantea en tanto escritor. En dos entregas sucesivas de la revista, el 1 y el 15 de noviembre de 1961, presenta los resultados de una encuesta de apariencia bizarra: «¿Cuáles son los defectos y las virtudes de los argentinos?». Pero los entrevistados, en la primera parte, son escritores: entre otros, responden Adolfo Bioy Casares, Juan José Manauta, Augusto Roa Bastos, Dalmiro Sáenz y David Viñas (y se rehúsan, como queda constancia, Eduardo Mallea, Leonardo Castellani y Victoria Ocampo, «por boca de su secretaria»); en la segunda contestan corresponsales de diarios extranjeros. Y la introducción que escribe Urondo muestra que está pensando en otra cosa más allá del tema de la encuesta: «El escritor, en general el intelectual, aparece como una especie rara, que vive en los arrabales de una sociedad;

generalmente no logra integrarse, no puede aceptarla. Su condición le exige cuestionar, y generalmente el menor o mayor grado de su inconformismo está en relación directa con el mayor o menor talento que pueda poseer, y con la calidad y gravitación de su obra». Los escritores, agrega, parecen «excéntricos y fastidiosos» para el sentido común, pero expresan un valor de la sociedad, «el crecimiento de su propia conciencia, de su capacidad para sentir o comprender».

Esa preocupación proviene en parte de la desilusión con el frondicismo y se intensifica con su reflexión en torno a la escritura poética. Urondo escribe un libro que tiene como título tentativo *Viejas y nuevas vanguardias* y que publicará más tarde como *Veinte años de poesía argentina* y cuyo centro es precisamente la época en la que le toca escribir; retrospectivamente, encontrará en «la experiencia vivida con inseguridad e insatisfacción durante esos años» un factor productivo: «esa poesía posterior al frondicismo es a lo mejor menos pretenciosa, pero más tangible, más concreta, más convincente no en el sentido de seducción sino de conexión; en la medida en que se mueve con mayor seguridad, con mejor solvencia».

El proyecto de una antología poética que hacia fines de 1962 une a Urondo, Jitrik y Fernández Moreno puede ser visto como un intento de revisión y de construcción de un panorama, y también como una especie de borrador de la *Antología interna* que efectivamente publican tres años después. Pero en el medio está la experiencia de *Zona de la poesía americana*, la revista que tiene como sede el caserón de Venezuela 725 y cuyo grupo editor completan Edgar Bayley, Miguel Brascó, Ramiro de Casasbellas, César Fernández Moreno, Noé Jitrik, Julio Eduardo Lareu, Jorge Souza y Alberto Vanasco. Un seleccionado. Parece que la poesía, escribe Urondo, «tiende a alcanzar un equilibrio, una integración entre posiciones estéticas e ideológicas», y la experiencia de la revista es la puesta a prueba de ese cruce y el punto que vuelve a separar las aguas.

P A C O U R O N D O E N C O L A S T I N É



Ilustración de Miguel Brascó.
«La vie c'est un vrai mystère»
(La vida es un verdadero
misterio). Gentileza:
Luisa González Urquiza.

Santafesino de Buenos Aires

El primer número de *Zona de la poesía americana* se publicó en julio de 1963. «Fue César Fernández Moreno quien tuvo la idea de hacer una revista de poesía», dice Noé Jitrik. Los editores no suscribían un programa común: «cada uno conservaba, sin necesidad de anunciarlo, su propia poética, pero todos coincidimos en que debíamos organizar cada número a partir de propuestas». El acuerdo también se expresó en la elección del título, como homenaje al poema de Guillaume Apollinaire, y en las portadas de los cuatro números que alcanzaría a publicar, con fotografías de Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz, Macedonio Fernández y Enrique Santos Discépolo, «una silenciosa declaración».

Los editores tienen experiencia y vínculos previos con otras publicaciones. La excepción es Lareu, un desconocido en el ambiente poético. No se trata, efectivamente, de un escritor, sino de un amigo de Jitrik que integra el Movimiento de Liberación Nacional, el Malena. En un testimonio sobre la época, Lareu cuenta que el Malena tenía apenas 43 militantes en la ciudad de Buenos Aires; militante de izquierda en la Facultad de Ciencias Económicas durante el peronismo, a principios de los 60 actúa como secretario de organización del partido y como tal está encargado de las relaciones con escritores y poetas. «Fungía como administrador o algo semejante de la revista, aunque mucho

no había que administrar», afirma Jitrik, quien descarta cualquier vinculación entre el Malena y Zona, «proyectos de diferente índole». Urondo compartía con Lareu el vínculo con los hermanos Viñas y con Ramón Alcalde, y el encuentro fue el inicio de una amistad, como demuestran las menciones que le dedica en su poesía, particularmente en «Cuerpo del delito», en que repite tres veces la frase «mi amigo Julio Lareu», como un salmo, porque

Vengo a desear nada más
que tu buenaventura
amigo, carpintero.

El editorial de Bayley en el primer número anuncia que la revista se ocupará de poesía «con esta aclaración: desde adentro hacia afuera». Los poetas de Zona también coinciden en la necesidad de ampliar el público, pero con matices que pronto quedan a la vista. Bayley plantea una especie de equilibrio entre el rechazo de cualquier imposición de pensamiento y la apertura de la reflexión más allá de las cuestiones puramente estéticas: «No habrá, por lo tanto, partido tomado desde afuera en ningún orden, pero sí interés en lo que pasa en el hombre, en lo que nos pasa [...] Y habrá conciencia de los riesgos retóricos que habrán de amenazarnos apenas resbalemos hacia una ideología poética, hacia el intento de hacer de la poesía una concepción del mundo».

Zona de la poesía americana, dice Daniel García Helder, «representa para el proceso de la poesía nacional uno de los signos de apertura de los poetas a la realidad social, a la política, al habla, al tango y a Latinoamérica; en suma, representa la definitiva secularización de la lírica y la definitiva historicización del poeta». Urondo y Fernández Moreno —que en 1963 publica *Argentino hasta la muerte*, libro clave en la legitimación del coloquialismo como lenguaje de la lírica— son

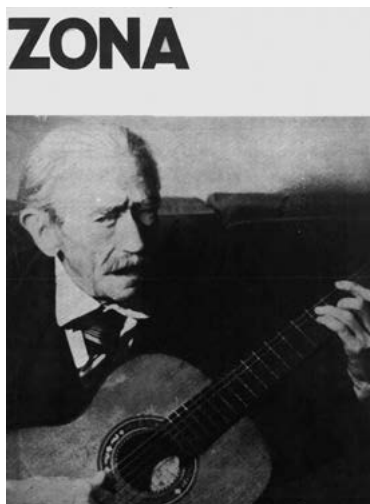
los articuladores de ese proceso. Celebrar el poema de Apollinaire, para empezar, significa una voluntad de ruptura que apunta al lenguaje corriente desde una perspectiva de vanguardia y a la relectura de la historia literaria. Lo cotidiano como objeto poético y registro verbal, a través del lenguaje popular, el voseo, el lunfardo, es definido por Fernández Moreno como uno de los rasgos de la nueva poesía que representan precisamente los editores de la revista. Y el intento de comprender la tradición a través de sus líneas dominantes se aprecia con nitidez en el primer número: los poetas de Zona tienen el sentido histórico que T. S. Eliot define como central en la construcción del legado de la tradición, «una percepción no solo de lo pasado del pasado, sino de su presencia» que vuelve al escritor más consciente de su lugar en el tiempo.

Noé Jitrik y Francisco Madariaga son así entrevistados por Alberto Vanasco en tanto representan «las dos tendencias más definidas y características de la poesía argentina». Una de las tradiciones «puede ser ubicada 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», comprendería a los poetas de Poesía Buenos Aires y el grupo surrealista y su referente es Oliverio Girondo; la otra «puede situarse bajo el radio de acción de la poesía inglesa y se caracteriza por dar más importancia a las circunstancias comunicadas por la palabra que a la palabra misma». La segunda parece menos convincente ya que incluye a Alberto Girri —ligado a la generación del 40, elabora una poética sin conexiones con los poetas que se invocan: Jitrik, Brascó, Fernández Moreno— y su ejemplo consagrado sería Borges, un antecedente que nadie reivindicaría, más bien lo contrario. La reseña de Fernández Moreno sobre el libro *Conversaciones* de Gianni Siccardi insiste en esa lectura y la proyecta sobre la historia de la poesía argentina: hay una línea «que arranca en el barroquismo de un Luis de

Tejeda y acaba (o deseamos que acabe) en Leopoldo Lugones» y otra «natural, conversada, que empieza en un peluquero uruguayo, Bartolomé Hidalgo» y atravesaría el *Martín Fierro*, el sencillismo, el grupo Boedo y la música popular hasta decantar «en la actual simbiosis de la generación de 1950 con lo que queda de la de 1940».

Urondo está a cargo de la edición de tres de los cuatro números de *Zona* e interviene en los debates que organiza la redacción. Las portadas pueden ser leídas como una condensación de su programa poético. Ortiz es su primera referencia; Girondo está asociado a su vínculo con *Poesía Buenos Aires* en los 50; a principios de los 60 descubre a Macedonio Fernández por influencia de César Fernández Moreno; Discépolo formaría parte de su interés por los letristas de tango, a mediados de la década. A través de esta serie, construye la figura de autor que define desde su punto de vista el valor central de la práctica literaria.

La elección de Ortiz para la tapa del número 2 de *Zona*, en diciembre de 1963, se justifica «porque es uno de los mayores poetas argentinos y, por eso mismo, uno de los más olvidados», según la nota firmada por Ramiro de Casasbellas. En el número 3, de mayo de 1964, Fernández Moreno presenta en términos similares a Macedonio Fernández, en contraposición con Leopoldo Lugones; uno está «fuera de la literatura», el otro en el centro. En sus artículos periodísticos, Urondo también recoge ese contraste y agrega un aspecto particular de valoración, «la alegría de vivir», «la imbatible juventud», que, como aclara en un perfil de Girondo publicado en *Leoplán* el 3 de septiembre de 1962, no tiene que ver con actitudes insólitas o el anecdotario biográfico sino con cierta fidelidad a la experiencia que se traduce en el rechazo de la solemnidad, del imaginario del éxito y el prestigio y de los estereotipos de la sociabilidad literaria. Esa actitud explica para Urondo el lugar marginal que ocupan esos autores, pero



UN MANIFIESTO. Las portadas de *Zona*, «una silenciosa declaración» (Noé Jitrik) sobre las preferencias de sus editores.
Crédito: Americalee, CEDINCI.

también su perduración y su creciente redescubrimiento por la combinación del interés de los nuevos poetas y «la natural gravitación» de sus obras. Incluso encuentra una continuidad: así como Macedonio Fernández se sumó a los escritores más jóvenes de la revista *Martín Fierro* «con tanta juventud como cualquiera», Gironde se vincula con los poetas de la generación del 50, «la mejor gente de las últimas promociones literarias».

Los debates de *Zona* se despliegan como encuestas, una forma que él mismo había practicado en *Leoplán* acerca de «los defectos y las virtudes de los argentinos» y de la valoración de Borges. En el primer número es uno de los poetas que reflexiona sobre el oficio bajo el título «Algunas ideas sobre poesía», junto con Raúl Gustavo Aguirre, Alberto Girri, Carlos Latorre, Enrique Molina y Alberto Vanasco. Hablar de poesía, dice Urondo, resulta tentador pero a la vez «no es tarea fácil explicar sistemáticamente la manera en que se forma». Su argumentación es paradójica: afirma que no puede dar cuenta de la cuestión pero lo hace exponiendo cuáles son los problemas que se presentan, a saber las «contingencias de la creación», el tipo de experiencia que desencadena el poema, «la vasta materia poética», las palabras, las determinaciones culturales que influyen en el poeta y finalmente el poema mismo.

El criterio de selección para la encuesta se corresponde con la lectura que hace *Zona* de la poesía del momento. Pero en la simbiosis que observa Fernández Moreno hay también fisuras. Urondo reacciona a la encuesta en «Contra los poetas», el editorial que publica el segundo número de la revista: «Me resulta inaguantable tropezar con la palabra poesía escrita con mayúscula; o que se diga de un poema que “toca lo esencialmente humano”; que se infle el asunto», plantea. Sobre todo, «lo lamentable es que generalmente sean poetas quienes colocan las cosas, su oficio, en este terreno principal, de autoadulación». Pero, ¿a quién se refiere? Urondo

no lo explicita, pero es probable que tenga en mente a Raúl Gustavo Aguirre y su afirmación, en el primer número de la revista, de que «los buenos propósitos: cambiar el mundo, expresar la realidad, ayudar a los otros, son tangentes a la poesía» y a la exaltación de la poesía como «verdad y belleza» y «una de las pocas posibilidades de comunicación humana cierta, tal vez la única».

Esa posición no es una novedad, el credo de *Poesía Buenos Aires* se basaba en el ideal de la poesía como escritura sagrada y del poeta como sacerdote del conocimiento y la belleza. Pero la fraternidad empieza a resquebrajarse. Aguirre también sostiene que la poesía «no sirve para nada, en el sentido en que conocemos y usamos los objetos», y la pregunta de la encuesta del número 2 de *Zona* es justamente si la poesía «sirve para algo». Ahora ya no se trata de restringir la consulta a los directamente involucrados sino de abrir el panorama: así, responden directores de cine y televisión, un carpintero (probable aporte de Lareu, que tenía un taller de carpintería), un conductor de radio, un librero (Pierre Goldschmidt, de Galatea, que menciona a Urondo como su poeta preferido), un periodista, una actriz y también poetas. Esta selección, aunque no vaya mucho más allá de un círculo de allegados, es también significativa: ya no se trata solo de escuchar a los especialistas sino de indagar la opinión de los profanos, porque como dice Urondo en su editorial, la poesía «es una tarea que cumple la gente» y no unos pocos elegidos. Además, el mismo número incluye un extenso artículo, «La poesía argentina de los últimos años» (luego capítulo final en *Veinte años de poesía argentina*), donde Urondo critica la idealización de la poesía y del poeta en *Poesía Buenos Aires* y en los surrealistas, señala que «todo esto tiene cierto tufillo, cierta ampulosa petulancia, típica del rastacuerismo que ejerce nuestra clase alta y que fascina a nuestra emulante clase media» y lo ejemplifica con citas de Aguirre.

En el número siguiente de *Zona*, Urondo y Vanasco se declaran decepcionados por los resultados de la encuesta sobre la utilidad de la poesía. Pero el mismo déficit les parece revelador en el editorial que firman a dúo. El tema provocó incomodidad y «de allí los subterfugios, la frase hecha, los chistes y todo eso» en la mayoría de las respuestas. «Pensamos que la general resistencia a contestar estriba en que todos saben o al menos presienten que la poesía es algo revulsivo en relación con la realidad», dicen; los poetas son marginales a los que no se concede mucha importancia, «y esto no es autocompasión; es situarse». *Autocompasión* es una palabra clave en el grupo para nombrar algo que se rechaza: el sentimentalismo, el patetismo en que caen los poetas al hablar de sí mismos.

En el mismo número, Bayley expone un punto de vista diferente al de Urondo. Si bien la poesía «habla del mundo y del hombre de todos los días», al mismo tiempo no es «mera noticia o representación de una realidad determinada» sino «desarrollo de la realidad en una cierta dirección». La tesis retoma los anteriores postulados del invencionismo, e incluso refuerza la visión idealizadora del artista. Bayley parte del supuesto de que «vivir es comunicarse», pero su concepto de la interacción humana está desprovisto de cualquier incidencia social, como si la relación del sujeto con los demás y el conocimiento de la realidad se desplegaran sin mediadores ni condicionamientos. «La poesía es el principal alimento de la realidad» —como titula al artículo— porque el proceso de comunicación «es, en el fondo, un proceso poético». Un artículo de Alberto Vanasco, «Creación y circunstancias», expone una respuesta frontal a estas consideraciones en el número 3 de *Zona*: los factores «que están en la base de la obra de todo escritor», dice Vanasco, son la clase social, el lenguaje y la posición política.

Urondo describe a los poetas invencionistas y surrealistas como parte de los intelectuales de clase media que se suman

al antiperonismo con la Revolución Libertadora pero que al mismo tiempo toman distancia del liberalismo y, en un segundo momento, «reaccionan contra su propia clase y contra su ideología». Pero también nota contradicciones y «a menudo la prescindencia política», y esa es una postura que caracteriza a algunos de sus compañeros en *Zona*. En «El poeta político», una especie de fábula breve publicada en el número 25 de *Poesía Buenos Aires*, de otoño de 1957, Bayley ya había expuesto la dificultad de articular poesía y política: «Si el poeta atendía a las cosas del mundo, sintiéndose simplemente vivir, más allá de la palabra, también sentía la urgencia de la palabra misma. También experimentaba la necesidad de demorarse, de interrumpir la fluencia entre el mundo y él. Entonces el poeta empezaba a hablar para sí mismo en un intento de hablar mejor, más hondo, a todos los hombres. Y perdía su voz y rompía su instrumento». Bayley suele argumentar con gracia y desenfado, sin incurrir en el tono solemne de Aguirre. En «El poeta póstumo», otro ensayo breve del mismo número de *Poesía Buenos Aires*, ironiza sobre el creador preocupado por la posteridad, que «no había tenido tiempo de no hacer, de no publicar libros, de no escribir cartas, de no cumplir con ciertas obligaciones».

Si la búsqueda de comunicación aparece como una cuestión abstracta en «La poesía es el principal alimento de la realidad», para Urondo representa un problema concreto que se mide en la reacción de los lectores no especializados. Los poetas también tienen que interrogarse por las razones de la desvinculación con el público. «Contra los poetas» concluye con una advertencia en ese sentido: «conviene insistir en que no es el del poeta un oficio milagroso o sobrenatural o de loquitos o de elegidos».

Las preocupaciones al respecto se proyectan también en las actividades que organiza *Zona*. Entre agosto y noviembre de 1963, «como actos paralelos a nuestra encuesta sobre para

qué sirve la poesía», la revista desarrolla un ciclo de lecturas y comentarios de poemas, con debate. Las reuniones se realizan los jueves en la librería Latina (Tucumán 764), con los integrantes de la redacción y poetas invitados, entre ellos Francisco Madariaga, Clara Fernández Moreno, Juana Bignozzi, Gianni Siccardi y Alberto Szpunberg. Como parte del ciclo, Bayley expone sus ideas sobre la comunicación poética y Urondo presenta su libro *Nombres*.

Las intenciones de promover debates se concretan. «Al tocarle el turno a Eduardo Romano se suscitó un pequeño incidente —dice una crónica publicada en el número 2—. Romano pidió disculpas a los que ya habían leído y anunció que él, por su parte, no leería, ya que el acto estaba adquiriendo un desarrollo poco serio. Su objeción se fundaba en el método expositivo que se le había dado al acto». Se refería a las intervenciones de Fernández Moreno, que después de cada lectura improvisaba un comentario dirigido al público, como una forma de mediación con el poeta y de incentivo para el diálogo. La revista aclara entonces el procedimiento: «El carácter de experiencia con que se habían planeado y desarrollado dichas sesiones leídas y el creciente interés del público por las mismas, nos obligaron a buscar formas aptas y propias para que el poema leído pudiera alcanzar la misma naturalidad y eficacia que a través de su lectura silenciosa a la luz de la lámpara». Como se ve, *Zona* propicia otro tipo de lectura, de la intimidad al espacio público; y el pasaje tiene efectos, porque el poeta se expone a la reacción de quienes lo escuchan y el poema pierde el aura de objeto intangible.

El «pequeño incidente» protagonizado por Romano parece dar cuenta además de una fricción entre los poetas de *Zona* y un grupo de jóvenes escritores relacionados con la izquierda y el peronismo. Los poetas «más preocupados por la realidad social», dice Fernández Moreno en su libro *La realidad y los papeles* (1967), fueron «enérgicamente refutados»

en el ciclo de *Zona* por jóvenes que, entre los espectadores, «salieron a defender la independencia de la poesía». En el debate que sigue a una de las lecturas que organiza la revista alguien proclama: «Preferimos el manoseo a la solemnidad», un hallazgo que se juzga definitivo porque con una sola frase pone un límite tanto a lo que viene de *Poesía Buenos Aires* como a la poesía ligada a la militancia de izquierda. La escena incluye otros actores, como los integrantes de *El pan duro*, vinculados con el Partido Comunista, o los más jóvenes de *El barrilete*, revista que comienza a publicarse en mayo de 1963. «El primer contacto fue en el año 60, una lectura de poemas que hicimos con Jorge B. Rivera, Alejandro Vignati y Alfredo Carlino, en la avenida de Mayo, en el edificio del diario *Crítica* —cuenta Eduardo Romano—. Urondo se acercó, empezamos a charlar y nos invitó a que nos reuniéramos un día con Souza, Noé Jitrik y la gente amiga con la que se encontraba en un restaurante de la calle Córdoba. Para mí fue una apertura interesante, porque conocí también a Clara Fernández Moreno, y por Clara conocí después a Haroldo Conti. Se abrió un abanico de cosas distintas». En octubre de 1961 Romano publica *Boletín de poesía hoy*, junto con Rivera, René Palacios More y Luisa Futoransky: «Sobre todo nos interesaba la relación de poesía y política, pensar cómo nos ubicábamos en relación a esas líneas. Tal vez en eso había una coincidencia con Urondo, por lo menos una diferencia con los poetas militantes», dice en referencia a los integrantes de *El pan duro*.

En la presentación de *Nombres*, Brascó da por cerrado el período invencionista de Urondo. La injerencia de lo prosaico, observa García Helder, es mucho más acentuada que en *Historia antigua*; aparecen expresiones de la calle y el habla rioplatense en la entonación; títulos como «Porque me las aguanto», «La frente marchita», «Fumando espero» o «Como bola sin manija» manifiestan un acercamiento al tango. El

rasgo definitorio de la nueva poesía argentina, dice el propio Urondo, es «una intención de nombrar», y ese objeto empieza a orientar su escritura. Sin embargo, el nuevo perfil de su poética todavía está en proceso, en una reflexión que atraviesa además sus artículos de crítica y sus textos periodísticos.

En «Vida y muerte del poema», publicado en la revista *Hoy en la cultura*, de marzo-abril de 1964, Urondo parte de un presupuesto contrario al de Bayley: la comunicación no es una acción libre ni puede darse con prescindencia del tiempo y el lugar en que ocurre; además, «la incomunicación es el signo de nuestra época». En consecuencia, la poesía está en crisis y hay que replantear los lugares comunes referidos a su circulación social: si el público no entiende la poesía, incluso si la niega, de todas maneras emite una opinión; si se equivoca en la aplicación del concepto, igualmente habla de poesía; el rechazo a la poesía también se explica porque «la gente busca una explicación racional a todo» y el lenguaje poético es ajeno al discurso lógico. La poesía puede llegar a fastidiar «porque precisamente pone en peligro, maneja elementos que hacen a la memoria, que han tratado de ser neutralizados por el olvido»; por otra parte, descubre «lugares de la intimidad que no asoman con frecuencia» y que, aclara, «no son privativos de elegidos ni de exquisitos sino que pertenecen, más o menos reprimidos, más o menos evolucionados, a la totalidad de la gente». Así, concluye Urondo, «el poeta no hace otra cosa que dar forma a un sentimiento general».

La lengua poética, dice García Helder, hasta entonces replegada sobre sí misma y cohesionada en torno a un ideal de pureza, «de a poco va a ser infiltrada por elementos del lenguaje cotidiano; el atrincheramiento en la autonomía del arte empieza a manifestarse vulnerable a los contenidos ideológicos, que requieren de una poesía menos herméctica, más apta para la comprensión del hombre medio». El cambio es el efecto de empresas colectivas como *Zona*

«e individuales como las obras de César Fernández Moreno y Francisco Urondo». Pero las afinidades resaltan también las diferencias. Las líneas se cruzan: Vanasco se opone a Bayley y al mismo tiempo destaca la poesía de Madariaga y a modo de reseña de *El delito natal* publica la crónica de un viaje compartido a los esteros de Corrientes; Urondo y Fernández Moreno coinciden en la relectura de la tradición y en la crítica de la idealización del poeta, pero tienen opiniones distintas sobre sus contemporáneos. En *La realidad y los papeles*, Fernández Moreno comenta el desacuerdo de Urondo con su distinción entre una corriente hiperartística (los surrealistas) y otra hipervital (los invencionistas) en la generación del 50 y transcribe sus objeciones: «Me parece forzada esta clasificación: vitalidad o esteticismo son males y virtudes que, en definitiva, afectan a unos y a otros y que en última instancia no los caracterizan»; el elemento común que los define, agrega Urondo, es la capacidad de designar la realidad argentina, «una poesía apta en esta tierra todavía innominada, que exige un nombre que la designe más que una interpretación poética que la califique».

Fernández Moreno tiene también una postura crítica sobre la relación entre política y poesía, como muestra en un comentario sobre Festival de Buenos Aires, un espectáculo del movimiento Nuevo Teatro —vinculado al Partido Comunista— que se propone incorporar otros géneros literarios. El título es ilustrativo —«Vieja forma en nuevo teatro»— y las críticas apuntan a los poetas vinculados con la izquierda —Raúl González Tuñón, José Portogalo y varias figuras nuevas; «Juan Gelman parece el mejor»— y sobre todo a la subordinación del arte a la política. Si bien Urondo comparte esta posición —en el sentido de no reducir a la poesía a la expresión de contenidos políticos—, encuentra en González Tuñón otro ejemplo de vitalismo y lo valora como intérprete del espacio urbano, en una línea similar a lo que

señala en Gelman. A su vez, González Tuñón critica a varios poetas de *Zona* en un artículo de *Hoy en la cultura* en que les advierte que «el valor poético más amplio es aquel que coincide con la revolución proletaria».

El rechazo explícito de Borges es común a varios integrantes de la revista. Jitrik reseña *El hacedor* en el número 2 de *Zona* y lo encuentra «reiterativo, inútilmente hermético, manierista»; en «Creación y circunstancias», Vanasco define a Borges como escritor que expresa «todo lo negativo que hay en nuestra pequeña burguesía», una influencia nociva. Urondo lo señala como «lo mejor que ha dado el grupo Sur», pero recuerda especialmente una declaración en apoyo a la Revolución Libertadora y si bien lo menciona como parte de la vanguardia de los años 20, destaca que el rol central en la renovación poética le correspondió a Girondo. Su declaración más completa se encuentra en la introducción a la encuesta «Borges en tela de juicio»; más allá de las apreciaciones sobre la obra, lo significativo es la actitud de Urondo ante la figura de escritor y su voluntad de abrir un debate. «Es fácil fracasar ya que los nombres nunca fueron bien entendidos por sus contemporáneos», dice, pero «también es bueno cuestionar a la gente y a sus actitudes» y con tal fin convoca a Girri, Molina y Fernández Moreno.

Borges, en cambio, era un caballito de batalla para Juan José Saer y Hugo Gola. «Nosotros fuimos, desde Rosario y Santa Fe, los primeros que, desde la izquierda, reconocíamos a Borges como un gran escritor. El grupo *Contorno* lo consideraba todavía como un escritor evasivo y otras cosas por el estilo», dice Saer. El tema fue objeto de «una terrible discusión» en la casa de Urondo, en Santa Fe: «Ellos [Urondo y Jitrik] lo atacaban a muerte y nosotros, Gola y yo, lo defendíamos, y la cosa acabó a los gritos, pero afectuosamente». Jitrik coincide en que «la discusión fue muy dura» y tiene también su versión: «La reunión fue histórica porque Saer,

muy impetuoso como siempre, estaba en una adoración absoluta de Borges y creía que yo era un representante del contornismo que había tomado a Borges, sobre todo a través del libro de Adolfo Prieto [*Borges y la nueva generación*, 1954], como cabeza de turco». La discusión se produjo en 1959, cuando Urondo todavía estaba en Santa Fe y vivía «en una modesta casa cerca de la laguna Setúbal —recuerda Noé Jitrik—: varias veces lo visité, ahí conocí a Saer, a Gola, la movida santafesina de aquel momento, y con todos ellos fuimos a ver a Juan L. Ortiz». Pero tiene una continuación alrededor de *El hacedor* (1960) y, al margen, da la tónica a una nueva amistad: «Teníamos discusiones muy violentas con Paco —recuerda Saer—, pero había una atracción personal mutua y teníamos cosas en común, por ejemplo que a los dos nos gustaba el flamenco. Siempre nos estábamos provocando, como se dice en Francia, nos estábamos sacando los piojos».

Saer publica el cuento «El camino de la costa» (por entonces parte del libro en preparación *Unidad de lugar*, pero finalmente descartado) en el cuarto y último número de *Zona*, en noviembre de 1964. Ese mismo mes, en Paraná, el V Congreso de la Sociedad Argentina de Escritores termina en un escándalo donde Saer, desde el público, tiene un papel protagónico. El evento cuenta con la asistencia de 50 delegados de distintas seccionales del país y un puñado de escritores consagrados: Marta Lynch, Manuel Mujica Láinez, Silvina Bullrich, Federico Peltzer. Son «cinco días insípidos, de vagos recitales, debates frágiles y opacas anécdotas sociales», según *Primera plana*. La enviada del semanario, Silvia Rudni, entrevista a Juan L. Ortiz, a quien considera «la única personalidad trascendente del V Congreso», en abierta desconsideración de las figuras ligadas a los suplementos de *La nación* y *La prensa* y con desdeñosas referencias al encuentro: «Ramalazos de sainete golpearon a viejos y jóvenes; el congreso se perfiló, entonces, como una fiesta

escolar, una cita forzada». Rudni menciona la tapa de la revista *Zona* dedicada a Ortiz como «homenaje de las nuevas generaciones que lo arrancaron del olvido».

Urondo asiste al congreso, pero no está claro en qué carácter. En esa fecha comienza a trabajar como redactor del semanario *Todo* —bajo dirección de Bernardo Neustadt— y posiblemente —por el punto de vista de las notas— haya sido el autor de los artículos que la revista dedica al congreso. Los incidentes comienzan con una intervención de Saer desde el público mientras se desarrolla un debate sobre poesía: «Lo que se está haciendo aquí carece de valor», espeta a los panelistas, y a continuación se trenza en una discusión con Marta Lynch. Al día siguiente recrudecen las discusiones. «Se realizó la mesa redonda sobre novela argentina —consigna la crónica de *Todo*—. La integraron Silvina Bullrich, Abelardo Arias, Mauricio Rosenthal, Federico Peltzer, Jorgelina Loubet y Marta Lynch [...] Saer, nuevamente desde el público, atacó: “Los *burgueses* no pasa de ser un best-seller y *Bomarzo* podría estar fechado en 1760. Por otra parte, *Rayuela* es una novela que necesita largas digresiones de su autor para explicar una técnica que no tiene nada de nuevo”. Estas palabras desataron la tempestad: Silvina Bullrich se retiró airada; Mujica Láinez se escabulló». La nota se publica bajo el título «El imbatible peso de las señoras gordas», con opiniones de Enrique Molina, Alberto Vanasco, Eduardo Romano y Edgar Bayley, y en un número posterior continúa con «La piedra del escándalo», una entrevista con Saer.

Saer pasa a estar en el centro de las críticas, y como respuesta un grupo de poetas y narradores hace circular una nota pública de adhesión: «Es usted un escritor de talento, serio y responsable, y no un muchachito exaltado, como se pretende dar a entender». Firman Urondo, Enrique Molina, Julio Llinás, Alberto Vanasco, Francisco Madariaga, César Fernández Moreno, Juan Carlos Martelli, Rubén Vela,

Alberto Cousté y Miguel Grinberg. Según la crónica, un sordo malestar se había incubado en las deliberaciones previas: «El poeta entrerriano Carlos Mastronardi no había sido invitado; figuras de tercera categoría asumían actitudes vedettistas [sic]». En sus reelaboraciones del episodio, Saer afirma que el verdadero motivo de discordia fue Juan L. Ortiz: «Dos o tres de los que estaban allí —que no podían ni lustrarle los zapatos— quisieron tomarle el pelo».

En la entrevista posterior con *Todo*, Saer reaviva desdenosamente la polémica: «La única cosa sensacional que pude haber dicho en esa oportunidad es que Mujica Láinez, Silvina Bullrich y compañía escriben malas novelas, cosa que no es ninguna novedad —provoca—. Las otras opiniones que ellos mismos me adjudicaron, sirvieron para hacerme acusaciones indirectas —resentimiento, comunismo, provincianismo—, y salvar así el deterioro inevitable de sus prestigios profesionales, prestigios que es imposible sostener aunque ellos cuenten con todos los medios necesarios de difusión». El incidente, para el autor de la nota, revela el enfrentamiento entre dos literaturas: «una oficial y estática, esencialista, representada en el congreso de escritores de Paraná y otra hecha por la gente joven, una literatura realista, viva, pero sumergida».

Las notas provocan una airada respuesta de Abelardo Arias, secretario de la SADE, en una carta dirigida a la revista, en protesta por los calificativos de «señoras gordas» y «club de momias», propinados en las crónicas, y por el tono mismo de los artículos y las burlas lanzadas hacia Bullrich y Mujica Láinez. Urondo publica poco más tarde el artículo «Las tres caras de la SADE» (*Leoplán*, 16 de junio de 1965), a propósito de la renovación de autoridades en la entidad. La expresión «señoras gordas» vuelve a deslizarse —como imagen de cierta escritora típica de la SADE— en medio de un detallado informe sobre una «pringosa situación preelectoral»

marcada por pequeñas componendas, desbordes patéticos de narcisismo y el cruce de acusaciones entre lo que Urondo llama izquierda liberal (los escritores comunistas) y el oficialismo, «el sector liberal propiamente dicho»; por otro lado describe un sector minoritario de escritores de derecha —encabezado por Borges— y, como novedad, la lista Movimiento Gente Nueva que lleva a Pedro Orgambide como candidato a presidente e incluye además, entre otros, a Vanasco (candidato a vicepresidente) y Saer (candidato a vocal). Como es habitual en sus artículos de prensa, Urondo recurre al enfoque histórico y reconstruye la historia de la SADE desde los inicios, deteniéndose en particular en la reacción de la sociedad ante el advenimiento del peronismo y el golpe militar de 1955 y en la crisis interna desatada por una declaración de condena a la intervención de EE. UU. en República Dominicana. «Siempre hubo honores y facilidades para todos; desde la Universidad hasta las editoriales; desde los congresos nacionales e internacionales a los cargos públicos o privados —concluye—. Pero si bien la vida nacional no interfirió la armonía, la vida internacional sí: Santo Domingo». Alude a la ocupación norteamericana del país caribeño, en abril de 1965. «Es posible que se inicie en nuestro país una nueva época en la cual los límites serán claros, las posiciones firmes y las contemplaciones tengan poca cabida —especula—. Una época de verdad, donde no haya mucho lugar para las grandes palabras, porque esas siempre suenan huecas. Una época que concluirá, seguramente, con vencedores y vencidos. Los escritores argentinos pueden dar la pauta».

En el último número de *Zona*, Urondo presenta selecciones de poemas del peruano Javier Heraud y de Juan Gelman, de quien se hace amigo en 1963, en medio del suceso del libro *Gotán* y el fin de la experiencia de *El pan duro*. Según Jitrik, «Paco ya iba entrando en una dimensión de poesía más

militante» y su propuesta de publicar a Heraud, integrante de un movimiento guerrillero y asesinado por el ejército de su país el 15 de mayo de 1963, provocó una discusión e incidió en el alejamiento de Brascó y de Casabellas. Sin embargo, Brascó menciona a Heraud en una lista de «auténticos poetas peruanos contemporáneos» y el staff no registra cambios; la *Antología interna* (1965) que compilan Jitrik, Fernández Moreno y Urondo incluye además a la totalidad del grupo. La discusión parece haber sido menor, pero retrospectivamente significa el punto de partida de una ruptura, ya que Urondo comienza a reubicarse como escritor y como intelectual en otros ámbitos, no solamente el de la acción poética.

Bajo el título «Poetas actuales del Perú», *Zona* incluye poemas de Lola Thorne —esposa de Brascó e integrante del cuerpo diplomático de su país, y por ese entonces destinada a Río de Janeiro— y de Heraud. La nota que escribe Urondo revela un episodio poco conocido de su vida: un viaje realizado en 1962 a la ciudad de Lima, donde el escritor y periodista Sebastián Salazar Bondy le recomienda a Heraud como «la mejor promesa surgida últimamente en la poesía peruana». Como ya había hecho con García Lorca, su valoración de la poesía de Heraud es independiente «de la justa indignación que produce su martirio». El texto se cierra con un interrogante que pronto se vuelve creciente en sus reflexiones: «Si no hubiese sido asesinado, seguiría siendo el mejor. Habría que pensar por qué siendo así sufrió este destino. No pienso en la fatalidad, sino en la época que nos toca vivir, aquí, en Sudamérica».

La nota editorial del último número de *Zona*, a cargo de Fernández Moreno, proclama «la adecuación recíproca de la poesía a todos y de todos a la poesía», algo que «se obtendrá por todos los medios verbales aptos para transmitir poesía: no ya la palabra rimada, sino la palabra a secas, o la palabra con música (canción popular), o la palabra con imagen (cine, tv, hasta fotonovela), o la palabra que acepte perecer en el

día (periodismo, radio, hasta publicidad)». La consigna es que «la poesía es para todos». Los medios masivos no son ya un espacio contaminado y degradante sino un terreno de acción, en el que Urondo interviene sin perder su perspectiva crítica.

En 1964 Fernández Moreno, Jitrik y Urondo se integran al equipo de *Universidad del aire*, programa que conduce Andrés Percivale, los domingos de 11 a 12, por Canal 13. Hacen un micro, «Poesía argentina de importación y exportación», en un programa que es cultural en sentido amplio: trata temas como la hipnosis, la música moderna, el urbanismo, la física nuclear y la fotografía (en este caso con participación de Sara Facio y Alicia D'Amico). El ciclo puede verse como un borrador de la *Antología interna* que publican al año siguiente después de «retirarse» varios días en una casa que el abogado Gustavo Roca (hijo de Deodoro Roca, protagonista de la Reforma Universitaria de 1918) les presta en las sierras de Ongamira. Publicada por el sello Zona, *Antología interna* reúne poemas de los integrantes del consejo editor de la revista, con la particularidad de que los textos están agrupados por temas (Parientes y amigos; Mujeres presentes; Mujeres difíciles; Mujeres perdidas; América; La sociedad; La existencia; Racconto y El mundo) y no por autor, «como si esta antología no lo fuera, como si, por el contrario, fuera el libro de un solo poeta, hasta como si fuera un poema solo», según el texto de presentación.

La edición del libro era un proyecto planteado desde un principio en las reuniones de la revista. La oportunidad se concreta después que Jitrik, residente entonces en Córdoba, consiguiera la casa de los Roca. «Fue un momento de felicidad», dice Jitrik. Junto con Martha McGough, esposa de Fernández Moreno, Zulema Katz y Tununa Mercado, «nos muñimos de provisiones para tres días y emprendimos la marcha en una camioneta Citroën, con la que Julio [Lareu]

había llegado desde Buenos Aires». Se dirigieron hacia el norte por la llamada Puerta del Cielo y llegaron al anochecer desde el camino que lleva a la ciudad de Jesús María:

«Dormimos, como era de práctica, todos en la gran sala en la que había catres o ya no sé qué y, por la mañana, la belleza del lugar, la sombra de Deodoro, emanada de una piedra en la que estaba inscrito su nombre, nos deslumbró. Buscamos unos árboles, nos instalamos a la sombra y casi enseguida nos entregamos al objetivo para el que habíamos venido».

Además de la antología, se pusieron al día con las lecturas sobre poesía argentina. «Fuimos alegremente feroces, sobre todo con los poetas confesionales o los verbosos —siga Jitrik—, hasta hicimos caer con dentelladas a Olga Orozco y ni que hablar a los poetas autodesignados como sociales, De Lellis o Costantini. Y no por mezquindad o por creernos miembros del parnaso sino porque en la situación nos causaba una gracia irreprimible lo que entendíamos como “poetoso”, declarativo, sentimentaloides, autocompasivo». Algunas antipatías son mutuas. Orozco escribe con seudónimo para la revista *Claudia* una reseña negativa de *Del otro lado*: «[Urondo] despliega una poesía fácil, conversada, una actitud “espontánea” enemiga de la pose y el asombro, pero traicionada muchas veces por elementos rebuscados que se acoplan a intrascendencias y a lugares comunes». Tan exhaustivo en sus panoramas históricos sobre la poesía argentina, Urondo no le presta a su vez la menor atención, aunque la obra de Orozco es ya conocida y premiada; en el relato «El amor del siglo» dedica una referencia despectiva a *La Fantasma*, el bar de la escritora, «especie de tugurio surrealista donde por aquellos años se amontonaba la intelectualidad porteña».

Antología interna representa lo que Fernández Moreno define como poesía existencial, una corriente «directamente referida al vivir, considerando el hombre como un todo»

que trasciende a las divisiones generacionales. Sus rasgos definitorios serían, según expone en *La realidad y los papeles*: a) la poesía es concebida como un enfoque de la realidad, por el cual «ninguno de los factores que integran la vida psicofísica del hombre tiene vedada su actuación en la creación poética» y caen las fronteras entre los géneros, «se intenta realizar la poesía como un fenómeno lingüístico global»; b) el verso libre desplaza a las formas tradicionales; c) expresión de la existencia con signo positivo, que excluye la autocompasión y el sentimentalismo; d) privilegio de lo cotidiano; e) aceptación y práctica de «todos los medios verbales y audiovisuales aptos para transmitir el sentimiento poético»; f) la poesía se fija a lo nacional, «en una forma no nacionalista».

En esta visión parece que la humanidad misma podría ser un poeta. «Desde el momento en que el poeta vuelve a ser un hombre, se vuelve a descubrir que todos los hombres son poetas», dice Fernández Moreno en el último editorial de *Zona*. Un año antes conduce un ciclo por Radio Municipal con el título «La poesía es para todos». Urondo participa en una emisión con «Buenos Aires sin llantos», una reflexión sobre los modos corrientes de ver a «la ciudad desdeñosa que hemos terminado por amar». Nota una contradicción: en la intimidad, los porteños se quejan de la ciudad; en público, exaltan sus mitos. Urondo apela a una nueva mirada sobre el entorno cotidiano: «Hay un camino más largo, a lo mejor más difícil, que viene después del insulto o de la exaltación. Es el camino que es necesario transitar para conocer y reconocer una realidad, no es la mujer ideal, no es la ciudad encantada, pero eso es lo que amamos. Recién cuando lo hemos reconocido podemos intentar algún cambio, que la mujer, que la ciudad, vayan siendo mejores. Por eso es recomendable saber primero cómo es Buenos Aires, reconocer que ni es tan linda, ni tan fea, que es menos perfecta y también llena de porquerías».



EL LENGUAJE DE LA CALLE.
Una nota de Urondo en
Leoplán que se conecta con
sus búsquedas en la poesía.

El descubrimiento de la ciudad es otra clave en este período de su vida. Urondo es un santafesino que se proclama al mismo tiempo enamorado de Buenos Aires. Los artículos que escribe para *Leoplán* —en particular, «Sabihondos y suicidas» (31 de marzo de 1962), un recorrido por los cafés porteños, «Vendedores callejeros» (6 de junio de 1962) y «Palabras del jazz» (1 de agosto de 1962) — muestran a un cronista atento a las formas del habla, «el nexo que nos vincula a un mundo generalmente ajeno», dice. Eso que parecía extraño es lo que revitaliza a la poesía, lo que da la imagen de su movimiento: «El lenguaje se distiende y se exhibe al sol, en la vereda, tal como lo hace el vendedor de telas con su mercadería», señala Fernández Moreno.

Urondo recorre Buenos Aires, observa su arquitectura, describe los rascacielos, se remonta a las transformaciones sociales que conformaron el conurbano. «Había reuniones, había comidas, siempre bajo un signo de una gran diversión —evoca Jitrik sobre la amistad compartida en

la época—. Esa especie de desplazamiento por una ciudad que estábamos recorriendo como si nos la estuviéramos apropiando de una manera simbólica o poética, y yo creo que así fue, sobre todo para Paco». Otro testigo, Horacio Salas, da fe de esa apropiación como una clave generacional: «parecería que para los nuevos poetas [del 60] aludir a la ciudad representara una necesidad impostergable».

Lo que empieza como búsqueda de comunicación y necesidad de ampliar el público agrega otra determinación. En 1963 Juan Gelman es «retirado de circulación por una temporada», según ironiza Urondo en alusión a su encarcelamiento por causas políticas; al salir rompe con el Partido Comunista, aunque permanecerá ligado a algunas actividades culturales. Pero las anécdotas resultan secundarias; lo que importa es una obra que sintetiza las líneas de renovación y acusa el impacto de «las experiencias políticas y sociales». La coyuntura histórica, dice Urondo, certifica los límites tanto del populismo como del liberalismo. «Convendría ahondar más en esto para saber bien de dónde viene esta poesía, saber realmente cómo es —agrega a propósito de Gelman—, si la forma que ha tomado es verdaderamente consecuente con las cosas que la alentaban; a qué lucidez pertenece, a qué fervor responde». Esa es otra materia de lectura.

El cine, la canción y el café concert

En julio-agosto de 1964 Urondo publica en el número 8 de *El barrilete* el poema «Casadas y cortesanas», parte de un nuevo libro en preparación, *Del otro lado*. La revista de Roberto Jorge Santoro dedica una página a los autores inéditos y en la ocasión presenta «Epitafio para el nihilista», poema de un militante de la Federación Juvenil Comunista: Carlos Enrique Olmedo. Hacia el final de la década, los dos compararán la militancia en las Fuerzas Armadas Revolucionarias.

Urondo no tiene entonces ninguna actividad política, aunque sí contactos con el Movimiento de Liberación Nacional, el Malena, un grupo de intelectuales de izquierda liderado por David e Ismael Viñas y Ramón Alcalde que pretende convertirse en vanguardia de la clase obrera. Pese a la amistad con Gelman, se mantiene distante del Partido Comunista y de *La rosa blindada*, la revista dirigida por Carlos Brocato y José Luis Mangieri que comienza a publicarse en octubre de 1964 y cuya sección de poesía está a cargo de exintegrantes de *El pan duro* (Gelman, Guillermo Harispe, Ramón Plaza). «Conversábamos sobre el comunismo y el peronismo, si el peronismo podía ser cooptado por un movimiento como el Malena», recuerda Eduardo Romano a propósito de la época.

En abril de 1965 Urondo se desvincula de la revista *Todo*, entre junio y octubre publica artículos en los últimos números de *Leoplán* —donde desarrolla una forma particular de

entrevistas, «el reportaje sin preguntas», que en la década siguiente consagra el suplemento cultural de *La opinión*— y a mediados de año ingresa como redactor de información general en *Clarín*.

En *Clarín*, cuyo jefe de redacción es Osvaldo Bayer, entra en contacto con periodistas más jóvenes que se vuelcan a la militancia gremial. «El sindicato de Prensa de Buenos Aires se había alejado desde marzo de 1965 del Movimiento de Unidad y Coordinación Sindical, conducido por el Partido Comunista —dice Eduardo Jozami, también redactor en el diario por entonces—. La nueva conducción que yo encabezaba, junto con Emilio Jáuregui que era el secretario general de la Federación Nacional (FATPREN), estaba integrada por disidentes del PC, integrantes de la Juventud Revolucionaria Peronista de Gustavo Rearte y otros grupos, entre ellos el Movimiento de Liberación Nacional cuyo principal dirigente era Ismael Viñas. Paco tenía una fuerte vinculación con el MLN y desde su ingreso a *Clarín* se acercó a la dirección del gremio».

A través de Gelman, conoce a Juan Carlos Tata Cedrón, guitarrista y compositor. Urondo escribe el texto de presentación para el disco *Madrugada*, poemas de Gelman y música de Cedrón que sale a la venta en diciembre de 1964 primero como edición independiente (Cedrón la financia con la venta de cuadros de artistas amigos) y luego como parte de las «ediciones fonoelectricas» de *La rosa blindada*. Es el primer registro del Cuarteto Cedrón, que se completa con César Stroschio (bandoneón), Carlos Francia (cello) y Carlos Lavochnik (violín). Urondo aclara que no tiene «la más remota autoridad» para hablar sobre tango. «Digan lo que digan —escribe en la contratapa del disco—, la poesía sigue siendo para nosotros —la gente— la forma expresiva más completa: es la palabra con todo su ámbito, en toda su velocidad». Encuentra en Gelman una asociación de Raúl González Tuñón y de Oliverio Girondo, «una poesía que

expresa una nueva mentalidad» y da cuenta de un fenómeno en proceso: «Gelman ha venido creciendo junto a la lucidez que también ha venido creciendo en nuestro país. Ha vivido las peripecias de sus compatriotas. No se ha hecho cargo, ha sido como ellos. No ha caído en el populismo, no ha idealizado a nadie [...] El populismo le sirvió a Discépolo hace 30 años, pero ahora, en el 64, no corre». Son líneas básicas de su pensamiento sobre poesía, más allá de Gelman. El grupo hace una gira de promoción, con recitales en Córdoba, San Juan y Mendoza; en marzo de 1965 las 500 copias del disco se agotan y sale una reedición.

La casa de Urondo es un sitio de reunión y de ensayos; allí se compone «Pasaba algo», un tema de *Madrugada* que le está dedicado. El grupo empieza a preparar un espectáculo, *Contrapunto*, que presentan en junio de 1965 en el teatro Artes y Ciencias, Maipú 456. Urondo escribe letras: «Plazo» para *Tangos*, disco de Cedrón (luego incluye el texto en el libro *Del otro lado*); «Qué será de mí», para el primer simple de Marilina Ross, grabado en 1966 por el sello Trova. Ross se va a vivir a Venezuela 725 cuando se casa con el actor Emilio Alfaro y ya es una celebridad por el éxito de la serie televisiva *La nena*; entrevistada por la revista *Siete días* en octubre de 1965 declara que «cuando tiene un hueco de tiempo» lee poesía, «especialmente a Pablo Neruda, Paco Urondo y Juan Gelman».

La canción de Urondo para Marilina Ross es una buena muestra de su vitalismo opuesto al mundo pequeñoburgués: «Qué será de mí/ no quiero ser como son ellos/ sin la alegría y sin porvenir/ qué será de mí/ sin tener amor, suerte o tristeza/ que me hagan nuevamente vivir/ no, no quiero ser como ellos son/ sin vivir o acaso morir quiero resistir/ qué será de mí/ no quiero vivir la vida así/ es la mentira/ es matar los sueños, no querer vivir/ qué será de mí/ no, no quiero olvidar,/ suerte o tristeza que me hagan nuevamente vivir/ no, no quiero ser como ellos son sin vivir, sin sentir».

Contrapunto, «un desusado espectáculo» según la revista *Confirmado*, combina tangos, canciones y lecturas de poemas. Artes y Ciencias es «un curioso albergue cultural donde alternativamente se puede asistir a iracundas conferencias de observadores de la política, a disertaciones científicas, a cursos de cinematografía y hasta a comprimidas versiones de obras teatrales», dice *Confirmado*; el lugar está vinculado al Movimiento de Liberación Nacional. La nota, bajo el título «En busca de la ciudad auténtica», es muy favorable: Gelman y Urondo «ejemplifican una búsqueda de autenticidad, un arraigo en lo propio» que sin ignorar tradiciones extranjeras «apunta a ciertas esencias del sentimiento rioplatense», algo que constituye una tendencia entre poetas jóvenes; «el despertar parece incluir, además, una toma de conciencia nacional, una decisión de vivir, finalmente, en su medio».

Gelman tiene publicado entre otros libros *Gotán* (1962), cuya repercusión trasciende el ámbito poético, y con los poemas grabados por el Cuarteto Cedrón es más conocido por el público. «Sorprendió en cambio Urondo, que estalló en su contenida elocución, maliciosamente suave hasta en el exabrupto —afirma la crónica de *Confirmado*—. Sus casi desconcertantes poemas ganaron paulatinamente intensidad y comunicación a través de esa suerte de furor, paralelo al de Gelman, pero menos explícito. El auditorio asimiló e hizo suyos la cólera, la euforia, el humor contenidos en papeles desordenados, a medias manuscritos y mecanografiados, nerviosamente manipulados en las intercalaciones musicales». Pero no eran cualidades repentinas, si se piensa en su formación actoral durante la adolescencia y su familiaridad con el ambiente teatral.

La crónica incluye una entrevista con los poetas. «Propongo la emotividad de hoy. La que yo vivo; una emotividad rabiosa, más que quejumbrosa», dice Urondo. Los letristas que le interesan son Celedonio Flores, Homero Manzi,

Enrique Santos Discépolo. El periodista le pregunta si puede hacerse «una poesía de amplia repercusión popular» y a la vez «enriquecida por las conquistas expresivas de los movimientos de vanguardia» y su respuesta es negativa, «porque la poesía se integra en todo el proceso cultural de una época y en los elementos que dan sustento a esa cultura» y no puede estar al margen de las dificultades de la coyuntura. «Quiero aclarar que me interesa que la poesía argentina tome formas propias, que hable de temas que nos conciernan, que pueda ser compartida. Que no sea epígona de la última poesía francesa, inglesa o italiana, como normalmente ha ocurrido en nuestro país», advierte, en una recapitulación de las ideas ya planteadas en *Zona*, y antes se pregunta: «¿Por qué tendría que llegar (la poesía) a mucha gente, si para llegar a mucha gente se apela a técnicas que favorecen más el sometimiento que la libertad?». En términos de masividad, «el rating de Neruda es bochornosamente inferior al de Palito Ortega».

La referencia a Palito Ortega no es casual. Urondo escribe con Carlos Del Peral y Rodolfo Kuhn el guion de *Pajarito Gómez, una vida feliz*, película de Kuhn que se promociona como «los entretelones de la nueva ola». La película se estrena el 5 de agosto de 1965 en el cine Trocadero y pese a la calificación B que le impone el Instituto Nacional de Cinematografía —de exhibición no obligatoria— llega con el impacto de haber recibido una nominación al Oso de oro (que obtiene *Alphaville* de Jean-Luc Godard) y un premio «por su aporte cultural a la dilucidación de los problemas de la juventud» en el Festival de Cine de Berlín que se realiza entre el 25 de junio y el 6 de julio de ese año.

«*Pajarito Gómez* es la crónica de la vida de un cantante nuevaolero. Cuenta toda esa vida tomando momentos culminantes. Esto hace que a veces sea un film cómico, a veces irónico, a veces patético, a veces trágico, a veces

sentimental», adelanta Kuhn en una entrevista con *Tiempo de cine* (número 18/19, marzo de 1965), revista del Cine Club Núcleo, de Buenos Aires, que reúne a destacados críticos de cine. «Aparte de esta crónica, el film trata de establecer las relaciones entre la máquina que fabrica al ídolo, el ídolo y la deformación que esa máquina crea en el público», agrega el director.

El preestreno de la película tiene lugar precisamente en el Cine Club Núcleo el 29 de marzo de 1965. Antes del estreno comercial, en julio de 1965, Kuhn y Urondo son entrevistados por la revista literaria *Tiempos modernos*. «Quiero que me digan qué es *Pajarito Gómez*, por qué y para qué fue hecha, qué critica y qué defiende», pregunta la cronista, Diana Raznovich. Kuhn le cede la palabra a Urondo, le dice que «se ponga a trabajar».

—*Pajarito Gómez* básicamente critica todo el problema de la alienación de la gente a través del arte, o para ser más precisos la utilización de las formas artísticas o pseudo artísticas para acentuar esas formas de alienación. [...] Nosotros pensamos que se ha producido en distintas épocas históricas un arte llamado popular, que nada tiene que ver con lo que el mundo burgués y capitalista actual quiere hacer pasar por arte popular. Ese «arte» se difunde masivamente, y no tiende a expresar ningún sentimiento popular y colectivo sino, por el contrario, tiende a utilizar toda una comunidad imponiéndole elementos. Lo que hemos tratado de hacer con *Pajarito* es ver cómo se arma este aparato para producir un arte masivo y cuál es el objetivo final de este arte masivo. Este objetivo final, creo que queda dicho con claridad en la película, es precisamente la utilización de la gente. Su alienación para que sea gente disponible y utilizable para determinados fines.

Son las ideas de Urondo desde el texto de introducción a la Primera Reunión de Arte Contemporáneo. La referencia de

la película es clara: los programas *La cantina de la guardia nueva* (Canal 11, 1962), *La cantina de la nueva ola* (Canal 7, 1962) y *El club del clan* (Canal 13, 1963) y los cantantes fabricados por la industria discográfica. Kuhn menciona a Johny Tedesco, Palito Ortega, Violeta Rivas, Lalo Fransen, Nicky Jones. Urondo analiza el fenómeno: «Estos chicos no triunfan solamente con la promoción, sino también porque tal vez tienen cierto ángel, cierta atracción [...]. Tienen que tener cierta seducción personal. Por otro lado existe el aprovechamiento de elementos que están latentes en la gente, y esto tratamos de decirlo en la película». La industria detecta esos elementos y los explota comercialmente, los fija y convierte en estereotipos, «es el envilecimiento de la gente en virtud de cosas que en un principio pertenecían a la gente como cosas nobles».

Diana Raznovich le pregunta en otro pasaje de la entrevista si el cine lo realiza como escritor.

Son experiencias distintas. La tarea literaria se realiza en soledad, uno la inicia, piensa, cumple, etcétera. Y otra cosa distinta es hacer un trabajo en equipo, y a su vez ese equipo de trabajo está referido a otro tipo de medio que vos no controlás, que no hacés. Ahora, como los objetivos eran bastante claros [...] seguí la película y todo el proceso de realización como una cosa propia. De modo que diferencio una experiencia de la otra, pero no siento parcialización, ni pasividad.

El reparto está encabezado por Héctor Pellegrini, María Cristina Laurenz, Maurice Juvet y Lautaro Murúa e incluye una participación de Zulema Katz. La crítica destaca «un libro excelente, construido con equilibrio y sobriedad, sin desbordes intelectualistas pero con penetrante visión de la realidad» (*La nación*, 6 de agosto de 1965). Urondo y Del Peral escriben además letras de las canciones de Pajarito Gómez, sobre música de los hermanos Oscar y Jorge López Ruiz, y en

particular un hit pegadizo, «En el año dos mil», parodia de una conocida frase de Perón: «Estaremos juntitos en el año dos mil/ contentos viviremos en el año dos mil/ nunca nos peharemos en el año dos mil».

Pajarito Gómez pone entonces al descubierto los mecanismos de la industria del entretenimiento: la creación de un ídolo que enfatiza en sus orígenes humildes y el papel del periodismo de espectáculos; la necesidad de realimentar el aparato publicitario con romances inventados, concursos dirigidos al público y, en todo momento, el interés comercial por encima no solo de las consideraciones artísticas sino también al precio de la alienación absoluta de los protagonistas y de sus seguidores. La película le toma el pelo a la fotonovela y a la publicidad —Pajarito tiene el auspicio del desodorante Enamorado, y la película incluye un corto publicitario paródico— de un modo que hace visibles no solo los contenidos estereotipados sino sus condiciones de producción. Los realizadores también satirizan formatos televisivos como los shows musicales y los debates con pretensiones intelectuales. «¿Ha bajado la calidad de las canciones de los ídolos de hoy respecto a los de ayer?», es la pregunta del conductor en el panel que pone en escena el film, donde las opiniones bizarras de algunos invitados se cruzan con las de otros donde se explicita el punto de vista de la obra: «Manzi, Discépolo, eran poetas en serio. Estos no son poetas en serio. Y con la música pasa igual. Llevan a la juventud, es decir, a los chicos de 15 o 16 años a un terreno donde no hay lugar para la imaginación», dice un músico; «No se puede imponer a un ídolo falso que tenga repercusión popular —analiza a su vez un sociólogo—. Si bien no se puede imponer a nadie contra la opinión de la gente, se pueden aprovechar las tendencias y necesidades de esa gente. El ídolo es un líder, y el líder siempre responde a esas necesidades. No es totalmente fabricado. Lo que él explota, existe».



URONDO EN PAJARITO GÓMEZ.
con María Cristina Laurenz.

Pajarito muere en un accidente ferroviario que provoca el descuido de un guardagujas entretenido precisamente con sus canciones, «Si es verdad que tanto nos queremos» («Si es verdad que tanto nos queremos,/ no lo disimules, no vale la pena,/ si papá se enoja, si mamá se apena,/ no lo disimules, no vale la pena»). En la escena final, los fans, conmocionados, velan en silencio al ídolo; el paneo de los rostros compungidos de los jóvenes que se reúnen en los salones y las escaleras de la casa mortuoria pasa al primer plano de un tocadiscos, la bandeja que gira, el brazo con la púa que se apoya en la superficie del disco y empieza a sonar la canción «En el año dos mil». Al ritmo del hit, los asistentes al velorio comienzan a bailar (entre ellos, Urondo moviéndose lentamente, con los ojos cerrados y una semi sonrisa, como en éxtasis) mientras Viviana (María Cristina Laurenz), la novia de Pajarito inventada a fines de la promoción, se abre paso con expresión demudada. La escena tiene visos de comedia, hasta que Viviana estalla en una sucesión de alaridos que vuelve a recordar a los espectadores de qué trata la cuestión. El grito se contrapone con la imagen fija de Pajarito al comienzo de la película, en actitud crispada ante un micrófono, y funciona como cita prestigiosa, ya que la crítica reconoce una alusión a *Intimidación de una estrella*

(Robert Aldrich, 1955); también alimenta el comentario que rodea a la película: el director hace repetir quince veces la escena hasta lograr la versión que lo satisface.

Pajarito Gómez cuenta con una producción que le permite tener diversas locaciones, entre ellas la cancha de River, y también los lagos de Palermo y la avenida 9 de Julio, donde la película muestra el detrás de cámara de producciones televisivas. La repercusión es inmediata. Héctor Pellegrini pasa a ser llamado Pajarito Pellegrini; Kuhn, Urondo y Del Peral preparan nuevos proyectos, según anticipa el director en la nota con *Tiempo de cine*. La película *Los bombones del amor* es el más avanzado: «El libro ya está listo. Fue rechazado en primera instancia por el INC, pero espero ganarlo en reconsideración. El libro es de Paco Urondo y mío y es una pintura de una familia de clase media. Es un film sobre el miedo a sentir, sobre la magia que necesita la gente para vivir, sobre la hipocresía y también sobre la total desconexión de gente que parece superficialmente conectada». La historia empieza con la boda; en la primera escena, cuando la pareja se casa, aparece un cartelito con la palabra fin. Otro plan: «un film sobre los ejecutivos de empresa que estamos empezando a plantearnos con Del Peral y Urondo».

Pajarito Gómez llega a tener unas treinta reseñas en revistas especializadas y en los grandes diarios. En octubre de 1965 obtiene otro premio «por méritos del libreto y realización» en el Primer Festival de Cine Independiente Americano de Montevideo, «atendiendo a su sentido independiente frente a los mecanismos usuales de la producción cinematográfica argentina». La película se proyecta en la función de clausura y es seguida de una mesa redonda en la que participan el crítico chileno Hans Ehrmann, el cineasta brasileño Rudá de Andrade —compañero de Fernando Birri en los cursos del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma y vinculado al Instituto de Cinematografía de Santa Fe—, Kuhn,



UNA CRÍTICA POLÍTICA. *Pajarito Gómez* planteó una mirada cáustica sobre la industria del espectáculo. Gentileza: Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.

Del Peral y Urondo. En los medios de prensa uruguayos, Urondo es mencionado también como enviado de *Clarín* y probablemente haya escrito la crónica publicada por el diario sobre el encuentro el 1 de noviembre, en la que destaca que «un grupo de realizaciones brasileñas exhibidas aquí ha sido considerado por la crítica internacional como “el encuentro de un verdadero camino para el cine-verdad latinoamericano”». Entre otras películas se había exhibido *Dios y el diablo en la tierra del sol*, de Glauber Rocha. Pese a la repercusión y a la perdurabilidad del film —hoy de culto—, Kuhn parece finalmente decepcionado: en una entrevista publicada

en 1970 en *Clarín* dice que la crítica política a la industria cultural «fue un mensaje que no se entendió justamente en los ambientes donde debía hacer las veces de despertador».

Ninguno de los proyectos anunciados se concreta. En cambio, llevan adelante el mediometrage *Noche terrible* (53 minutos), sobre el cuento de Roberto Arlt. Parece una propuesta del productor, Marcelo Simonetti, que en 1961 había encargado a Alberto Vanasco una adaptación de *Los siete locos*, que el INC desestimó para financiar. El guion, al que se suma César Fernández Moreno, pasa trece versiones antes de llegar a la definitiva. Susana Rinaldi, Jorge Rivera López, María Luisa Robledo (en el papel de la madre de la novia, uno de los puntos altos de la película), Federico Luppi y Héctor Pellegrini encabezan el reparto. Con una notable banda de sonido de Oscar López Ruiz, *Noche terrible* ofrece imágenes emblemáticas de la vida porteña (la noche en la calle Corrientes, la madrugada en la avenida Alem, cuando los canillitas comienzan el reparto de los diarios), guiños al espectador —una bailarina lee *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, de Juan José Sebrelí—, escenas cómicas y de contenido erótico y, sobre la base del texto de Arlt, un fuerte cuestionamiento a la moral de clase media. La visión de Urondo se reconoce en las reflexiones del protagonista, que no quiere ser como los hombres comunes «que tiemblan por miedo a perder el trabajo», y le dice a su novia: «Para vos todo está bien, no querés que cambie nada. Sos así, somos así». *Noche terrible* se estrena el 7 de septiembre de 1967 como parte de *El ABC del amor* con otros dos mediometrages: *O pacto*, del brasileño Eduardo Coutinho, y *Mundo mágico*, del chileno Helvio Soto.

Urondo asiste al estreno de *Noche terrible* en Santa Fe junto con Kuhn, y de ahí hacen el paso obligado: el cruce a Paraná para visitar a Juan L. Ortiz. «Llegamos a la casa y nos atajó la mujer [Gerarda Irazusta]. Ortiz desapareció para sacarse su

gorra de marinero yugoslavo, acomodarse el jopo y ponerse coqueto», recuerda Javier Urondo, que estuvo presente.

La trama cultural en torno a la poesía, la música y el arte se proyecta en otra empresa cultural hacia noviembre de 1965, cuando el editor José Luis Mangieri y el productor discográfico Alfredo Dupuy —conocido entonces por grabar ediciones del cancionero republicano con los actores Héctor Alterio y Edith Del Río, «discos piratas con las cosas que estaban de moda en la izquierda», según Tata Cedrón— alquilan un sótano en Talcahuano 360, sobre la esquina con Corrientes. «Ellos encontraron el local y eligieron el nombre, Gotán, por el libro de Gelman», cuenta Cedrón, quien quedó a cargo de lo que sería «el primer café concert en Buenos Aires».

«Gotán, además de significar tango al vesre, es, como hizo ver Juan, percibir el otro lado de las cosas. Esa palabra nos identificaba. El boliche fue un poco eso, ver un poco el otro lado del espectáculo», agrega Cedrón. El anuncio publicitario en *La rosa blindada* lo destaca como «lo que Buenos Aires no tenía. Primer cine confitería. Dibujos, cortometrajes, cómicas»; los días de semana funciona de 12 a 20, con entrada gratis y «precios comunes»; por la noche hay conciertos de jazz los lunes, tango los martes y los viernes y ciclo de cine los miércoles y jueves, mientras el fin de semana hay jazz tango, poesía y teatro de 23 a 3.

Gotán es «uno de los lugares de reunión más inquietantes de Buenos Aires», según *Primera plana*, y la frase se carga pronto de ambigüedad, ya que la policía no tarda en advertir el movimiento en la esquina de Talcahuano y Corrientes. «Lo hicimos sin un putito mango —dice Cedrón—. La plata me la prestó un amigo, Manolo, que la sacó de la caja de la librería Fausto. Nadie se enteró, al mes se la devolvimos. El día que abrimos le pedimos 150 pesos a un cliente y fuimos

a comprar una botella de whisky, no teníamos nada». El lugar se convirtió de inmediato en punto de encuentro de músicos, actores, escritores. También de periodistas: Emilio Jáuregui, Rodolfo Walsh, Miguel Briante, entre otros: además del Cuarteto Cedrón, actúan el bandoneonista Eduardo Rovira, la orquesta de Astor Piazzolla, la Porteña Jazz Band, el pianista Osvaldo Tarantino; Héctor Alterio lee poemas lunfardos en el escenario y en 1966 suben a escena dos obras de teatro, *La ñata contra el libro*, de Roberto Cossa y, el 22 de agosto, *Sainete con variaciones*, de Urondo.

En el verano de 1966 Urondo escribe canciones para *El tiempo de los carozos*, un espectáculo dirigido por Augusto Fernandes con la participación de Marilina Ross, Federico Luppi, Flora Steinberg y Carlos Gandolfo que se presenta en febrero en el Café Teatral Estudio de Viamonte 1352. Es un «popurrí literario–musical»: canciones de Marilina Ross —entre ellas al menos una, «¿Fue todo tiempo pasado mejor?», con letra de Urondo—, unipersonales de Carlos Del Peral y Carlos Moreno, adaptaciones de textos de Chejov, Kierkegaard y Anthony West. El título proviene de un poema de Jacques Prévert.

Urondo también publica *Todo eso*, su primer libro de cuentos, con la editorial de Jorge Álvarez, donde trabaja Piri Lugones. En el párrafo final del relato «El amor del siglo», en un plural que parece un artificio retórico para suavizar el peso de la primera persona, escribe: «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». Esta reflexión viene a cuento de

sus reelaboraciones autobiográficas y prosigue, con otras modulaciones, en poemas que escribe en la misma época para el libro *Del otro lado*. En «Los gatos», el poema que dedica a Francisco Pérez Morales, se reitera la afirmación de que los errores «me han salvado». Las equivocaciones no tienen entonces un sentido negativo; por el contrario, aparecen ahora asociadas a una experiencia gozosa. «Estoy enamorado de la vida que encuentro en esta parte de la ciudad», escribe Urondo. La incertidumbre produce finalmente una revelación: «Es fácil decir que esos errores/ bien pudieron ser evitados, o decir que eran inevitables;/ que no hubo errores: no hay *sabidurías quietas* [subraya Urondo], hombres/ detenidos en el mundo, temores/ imprecisos, maldiciones vagamente sueltas».

En su acercamiento a la música y al teatro Urondo se preocupa por explorar nuevas posibilidades expresivas. Escribe por encargo, en el caso de las canciones, y se ajusta a las posibilidades de representación, en *Sainete con variaciones*; pero en ningún caso deja de exponer su perspectiva y de reflexionar a su estilo, como una interpelación al interlocutor y un cuestionamiento que comienza por sí mismo.

Cedrón recuerda a *Sainete con variaciones* como «una especie de quilombo político», y la frase puede entenderse como referencia al contenido de la pieza y también a las amenazas que rodean a las funciones. No obstante, el texto da cuenta ya directamente de una reflexión política que por otra parte está precedida de una acción concreta. «En noviembre de 1965 estalla un conflicto sindical que impidió la salida de *Clarín* durante un par de días, como consecuencia de la adhesión del personal gráfico que estaba desorganizado a partir de los despidos que siguieron a un conflicto anterior —apunta Eduardo Jozami—. En esos días de conflicto, se dio una participación inédita de la redacción del diario en las asambleas y en el paro. Paco tuvo una actuación destacada,

era uno de nuestros apoyos fundamentales y creo que fue elegido integrante de la Comisión Interna en ese momento. Nuestro propósito era que aceptara la representación de sus compañeros». Pero muy pronto dejaría la redacción.

Según la crónica de *Primera plana*, Urondo compone *Sainete con variaciones* «a partir de las posibilidades del local». La indicación escénica prescribe así «un lugar nocturno donde se escucha música porteña, principalmente tangos»; la forma clásica del sainete —obra en un solo acto— también es la que se ajusta a las condiciones de representación, y acaso le traía reminiscencias de su iniciación en el Retablillo de Maese Pedro. La pieza se monta en forma alternada con la de Roberto Cossa, con la que también comparte el elenco (integrado por Zulema Katz, Federico Luppi y Luis Brandoni, entre otros) y el director, Luis Macchi. El contexto no parece el más adecuado para una obra política: dos meses antes, el general Juan Carlos Onganía derroca al presidente Arturo Illia y con la intervención a las universidades en «la noche de los bastones largos» la represión y el oscurantismo se transforman en políticas de gobierno. El hostigamiento policial se convierte en algo de rutina: «Empezó a venir la cana —recuerda Cedrón—. “Acá no hay droga, no hay prostitución, ustedes son comunistas”, decían».

Sainete con variaciones contrapone los personajes de Míster Pepe, el ejecutivo norteamericano de una multinacional, con el Muchacho, prototipo del militante revolucionario. Alrededor de esa oposición se configura el resto de los personajes: un matrimonio argentino, Linda y Jack, exponentes de la clase media; el Calavera, presentado como «el hombre típico de Buenos Aires, el señor de la noche porteña... el mensajero del arrabal», una figura en la que se cuestiona al populismo, y el Hombre, alguien que llega desde la calle herido, perseguido por la represión policial de una movilización. La tematización del riesgo implicado en

la militancia —la muerte como posibilidad cierta— aparece entonces en Urondo desde un principio en su reflexión sobre la política; la puesta (y el levantamiento) de *Sainete con variaciones* coincide con el asesinato del militante radical Santiago Pampillón en Córdoba, el 7 de septiembre de 1966, durante el ataque policial a una asamblea universitaria; Urondo refiere al episodio en *Adolecer* (1968). Pero no se trata de una voluntad de sacrificio ni de un comportamiento suicida: «No quiero morir, quiero vivir, vivir y no aceptar cualquier destino... y mucho menos cuando el destino está manejado por gente como ustedes», dice el Muchacho.

El contrapunto entre los protagonistas se vuelve nítido con la irrupción del hombre herido. «Es una revuelta como cualquier cosa. Estoy cansado de ver esto», argumenta Mr. Pepe; «en todas partes hay revueltas hasta que la revuelta se convierte en otra cosa», dice el Muchacho. No se dice la palabra revolución, quizá por el contexto en que se realizaban las representaciones. Con la colaboración del matrimonio, el norteamericano toma el mando de la situación y condena a muerte al Muchacho. «Es un inmoral sin hogar, un apátrida, un ateo», proclama Jack, en una línea que resume los valores estereotipados de la clase media.

Las reacciones de los espectadores, según *Primera plana*, «crecieron inconteniblemente hasta la catarsis final, cuando un público devastado prorrumpió en una algarabía interminable». Sin embargo, hay también incidentes y las amenazas de clausura se ciernen sobre Gotán, que cierra sus puertas hacia fines del año: «En las dos semanas en que la obra estuvo en cartel, afuera se estaba golpeando a la gente —explica Urondo dos años después, en una entrevista con la revista cubana *Conjunto*—. Incluso había gente de la policía que quería entrar, estábamos en la trastienda del asunto, dispuestos a parar el espectáculo a la mitad de la representación y decir: nos quieren intimidar, porque realmente fue la policía dos o tres veces».

La experiencia le resulta satisfactoria: «un poco ayudado por la circunstancia y un poco con el piecito que daba la obra, se logró un efecto de entrañamiento, que es lo que más me interesa en ese sentido, es decir, que la gente no se sienta espectadora, sino que se sienta autora de lo que está ocurriendo», dice a *Conjunto*. Urondo empieza a escribir otro texto teatral, *Muchas felicidades*, y recibe una invitación para participar en el Encuentro con Rubén Darío, que se realiza en Varadero, Cuba, entre el 16 y el 22 de enero de 1967.

«Tomamos el avión juntos —recuerda Noé Jitrik—. También viajaban César Fernández Moreno y Víctor García Robles, que había ganado el premio de poesía de Casa de las Américas del año anterior, y en Montevideo subieron Ida Vitale e Idea Vilariño. El vuelo hacía una parada de casi una semana en Praga para esperar el avión de la línea aérea cubana; ahí se nos sumó Enrique Lihn». El escritor chileno había publicado poemas en *Zona*. «Nos alojaron en un hotel a la soviética, con la arquitectura típica rusa de ese momento. Y paseamos por Praga: el bar al que iba Kafka, el cementerio judío, la catedral, los lugares turísticos de la ciudad, con el mismo espíritu de diversión de antes», agrega Jitrik.

En la novela *Los pasos previos* Urondo recuerda esos días en Praga «donde hace más frío que en cualquier parte del mundo; pero allí está el vodka, que todo lo arregla». Mateo, su alter ego, recorre la Malá Strana «como Kafka lo habría hecho años atrás, con su sobretodo liviano, por esas callecitas que parecían corralones franqueados por puertas inútiles», admira los campanarios de la ciudad y el Puente de Carlos, que atraviesa el río Moldava, y hace degustaciones de slivovitz.

«Después seguimos viaje hasta La Habana —dice Jitrik—, y ahí ya no estuvimos tan juntos».

Contacto en La Habana

El Encuentro con Rubén Darío se realiza entre el 16 y el 22 de enero de 1967 para «rendir un homenaje vivo a quien abrió nuevos caminos a la poesía de lengua española y significó uno de los instantes más altos de universalización de nuestra cultura», según informa la revista *Casa de las Américas*. El evento consiste en la exposición y comentarios de ensayos sobre el poeta nicaragüense y en lecturas de poemas, «una antología in vivo de la poesía latinoamericana más reciente». La revolución cubana y el papel de los intelectuales en relación a la política se entrelazan como temas de conversación, de manera lateral pero persistente; también se habla del peruano Javier Heraud —había estado en 1962 en Cuba, con una beca para estudiar cine— y del dominicano Jacques Viau, jóvenes poetas guerrilleros muertos en combate, y de Santiago Pampillón, evocado en un poema por el chileno Gonzalo Rojas.

La actualidad de Rubén Darío divide a los asistentes al encuentro. «Fue un poeta de segundo orden», proclama Enrique Lihn, en «Varadero de Rubén Darío», un ensayo con forma de poema que satiriza los tópicos del poeta modernista y concluye de modo provocador: «Pero si se trata de poesía/ No acepto por razones difíciles y aburridas de explicar/ que hagamos un mito de Darío menos en una época que necesita urgentemente echar por/ tierra el 100 por ciento de sus mitos». Lihn también recomienda «no hablar de él

en lo que se refiere a la cosa política», en referencia a las contradicciones que observa entre sus críticas y sus alabanzas a EE. UU. «¿Qué significa para nosotros la obra de Rubén Darío, qué imagen palpitante de nosotros mismos puede ésta aún proyectar sobre la pantalla de nuestra vida cotidiana, en el momento en que nuestros países se encuentran, en su mayor parte, en estado de alerta político y cultural?», se pregunta a su vez el poeta haitiano René Depestre. En su opinión se trata de hacer «una revalorización crítica íntimamente ligada a nuestra lucha global por la formación de un nuevo hombre latinoamericano»; los escritores del continente, agrega, vivieron aislados dentro de sus fronteras nacionales, pero la Revolución cubana promueve su integración, «nos permite tener ya una visión global de nuestro destino». El mexicano Carlos Pellicer descalifica a «los malhablantes de Darío» y representa con su compatriota Jaime Torres Bodet la posición opuesta, de reivindicación del poeta nicaragüense. El uruguayo Ángel Rama se distancia de los extremos de la controversia: «No caben, me parece, los apasionamientos, y no caben las posiciones enfrentadas y de trincheras: Rubén Darío—no; Rubén Darío—sí», dice. No hay que confundir, agrega, la autonomía poética —el objetivo de Darío— con la autonomía política, y la función del poeta no es comparable con la del estadista: «Todo poeta, admire a Darío o lo aborrezca, reconoce que hay en él una continuidad creadora, es decir, una tradición». También participan el uruguayo Mario Benedetti, el italiano Gianni Toti, el mexicano José Emilio Pacheco, los cubanos Eliseo Diego, Heberto Padilla y José Antonio Portuondo, el nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez, el checo Lumir Cvirny; el hispanista francés Jean Cassou envía una ponencia para ser leída y Juan Gelman, invitado, no puede asistir. La delegación argentina incluye al poeta y diseñador Héctor Cattolica, editor de 4 patas con Carlos Del Peral antes de radicarse en París.

Urondo no es un lector de Darío, o por lo menos no hay ningún rastro de lectura en su producción previa al Encuentro. La única referencia es negativa: como parte de su iniciación literaria, Brascó le había advertido que no podía usar la palabra *azul*, estereotipada por la retórica modernista. En el ensayo *Veinte años de poesía argentina* y en los artículos periodísticos donde revisa la historia literaria, el modernismo es aquello que decanta como literatura oficial a principios del siglo xx y contra lo cual reaccionan los poetas martinfierristas. En 1964, Urondo había obtenido una mención por *Del otro lado* en el concurso de poesía de Casa de las Américas (otorgado ese año a *El uso de la palabra*, de Mario Trejo); pero el vínculo más fuerte con Cuba parece haber sido Juan Gelman, en estrecha relación con Roberto Fernández Retamar, el director de Casa de las Américas.

En su número 42, de mayo/junio de 1967, *Casa de las Américas* recoge las ponencias y una selección de poemas, y entre ellos una versión de «Dame la mano», de Urondo, ligeramente distinta de la que publica más tarde como parte del libro *Son memorias*. Leído desde las circunstancias de su muerte, el poema suele ser citado como alegoría de las demandas de justicia social y de reparación de los crímenes de lesa humanidad, especialmente en la estrofa «Arderá el amor/ arderá su memoria/ hasta que todo sea como lo soñamos/ como en realidad pudo haber sido». El poema, no obstante, integra un bloque de textos que refiere en principio a una experiencia amorosa. Hay una especie de pesimismo en relación al futuro, una certeza en torno a lo provisorio y la finitud de la experiencia, a la inminencia de una separación. Pero esa certeza refuerza la idea de gozar el presente, de *situarse*, para utilizar una palabra que le gusta a Urondo: «Antes de nada, antes/ de sospechar,/ vivamos esto, que más no sea y que,/ por allí, es demasiado». Mejor que lamentarse o consumirse en la protesta (la palabra *protestando*, de la

primera versión, es suprimida en la versión final), «vivir, sin/ que nadie admita; abrir el fuego/ hasta que el amor, rezongando, arda,/ como si entrara en el porvenir».

Los escritores que asisten al Encuentro con Rubén Darío son invitados a firmar una declaración del Comité de colaboración de Casa de las Américas que, bajo el título «Los escritores asumen su responsabilidad», hace eje en la problemática del intelectual y su inserción en la sociedad; como parte de las conclusiones, y con el objeto de profundizar en la cuestión, se decide convocar a una conferencia de intelectuales del continente. El Comité de colaboración se había reunido una semana antes, entre el 5 y el 8 de enero, y entre sus integrantes se encontraban Julio Cortázar y David Viñas.

La realización del Encuentro con Rubén Darío está precedida por la Primera Conferencia Tricontinental, que en enero de 1966 congrega en La Habana a los principales líderes de izquierda y de movimientos revolucionarios del mundo. Al margen del temario político queda instalada la pregunta por la función social de los intelectuales y su papel en las luchas de liberación nacional. El 16 de abril de 1967 se difunde el mensaje de Ernesto Guevara a la Tricontinental, que declara un programa desde el título «Crear dos, tres, muchos Vietnam» y afirma el ideal del sacrificio como cierre: «En cualquier lugar que nos sorprenda la muerte, bienvenida sea, siempre que ese, nuestro grito de guerra, haya llegado hasta un oído receptivo». Entre el 31 de julio y el 10 de agosto de 1967, la Organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS), también en la isla, define a la lucha armada como la única vía de la revolución y a Cuba como «la vanguardia del movimiento antimperialista latinoamericano». El comité argentino de OLAS reúne a grupos de la izquierda peronista, un desprendimiento del Partido Socialista y el Movimiento de Liberación Nacional, al cual sigue allegado Urondo.

De regreso en Buenos Aires, desvinculado de *Clarín* a fines del año anterior, Urondo vuelve al periodismo *free lance*. Colabora en *La hipotenusa*, un semanario que intenta un formato periodístico precursor de posteriores publicaciones, donde el humor se asocia con la información de actualidad y la sátira política. El editor responsable es Helvio I. Botana (más conocido como Poroto, hijo del fundador del diario *Crítica*) y la dirección está a cargo de Luis Alberto Murray, escritor y periodista vinculado al nacionalismo que introduce a firmas como Arturo Jauretche y José María Rosa. El staff reúne a un heterogéneo equipo de periodistas, historiadores, humoristas gráficos, poetas, economistas: Oski, Brascó, Napoleón, Quino, Garaycochea, Caloi, Enrique Wernicke, Daniel Giribaldi, Horacio Verbitsky, Enrique Silberstein y un joven Osvaldo Lamborghini que publica sus primeros textos. Circula y se publica el rumor de que *La hipotenusa* tiene o recibió financiamiento de un sector del gobierno de Juan Carlos Onganía; la revista se burla de la versión, pero no la desmiente y deja de aparecer en agosto de 1967.

En *Juan*, un semanario de perfil más periodístico que comienza a publicarse en la segunda mitad del año, Urondo escribe lo que se llama «notas de color» en la jerga del oficio. La entrevista que sostiene con Quino es reveladora no solo de la intimidad del humorista consagrado por el éxito de *Mafalda* —como pretende la nota— sino también del pensamiento del reportero. El acercamiento desacartonado, un poco agresivo, incorrecto según los parámetros convencionales, es característico en el periodismo de la época y en ese registro transcurre la conversación. Urondo, sin embargo, deja su marca. Le pregunta a Quino por qué no quiere tener hijos y observa que su respuesta —negativa en función del trabajo artístico— «es un planteo burgués, convencional», que se contradice con «la convencionalidad (sic) que expresan sus dibujos»; indaga en la relación hogareña con la esposa, se

entera de que tienen una empleada doméstica y, como Quino parece molesto cuando le pregunta si llama a la empleada con una campanita, insiste: «Quiero saber si hay una contradicción o no. Le gustan los chicos, sus personajes son niños y por otro lado no quiere tenerlos». No se entienden.

En un pasaje más distendido Quino cuenta el origen de *Mafalda* —un encargo de Brascó como redactor publicitario, para el aviso de una heladera— pero a continuación Urondo le pregunta si Lyndon Johnson, el presidente norteamericano, le parece siniestro o gracioso y si se puede hacer humor con la guerra de Vietnam. «No, porque el humor es una manera de tomar en broma lo que a uno lo angustia, pero hay cosas que angustian tanto que no hay manera», contesta el dibujante. Urondo vuelve a la carga: «¿El humor sería una manifestación de impotencia o una forma de actuar?». Finalmente, Quino se confiesa como una persona tímida, fóbica ante las multitudes.

—Usted vendría a ser un típico intelectual de izquierda que dice una cosa y actúa sin relación a eso que dice —observa Urondo.

—¡Es que yo no soy de izquierda! —protesta Quino—. Yo nunca leí a Marx.

A diferencia del dibujante, Urondo lee a Marx en un curso que realiza ese año con el filósofo León Rozitchner, militante del Movimiento de Liberación Nacional. El programa está focalizado en los *Manuscritos económicos y filosóficos de 1844* y los *Grundrisse*, los borradores de *El capital*, por entonces bibliografía virtualmente obligatoria para el pensamiento de izquierda. El Malena se piensa como vanguardia, pero parece reducido ya a poco más que un grupo de estudio.

Urondo entrevista también a Roberto Cossa para *Juan* y a continuación, junto con el dramaturgo, a Leopoldo Marechal. El autor de *Adán Buenosayres* señala las presuntas

coincidencias entre el peronismo y la revolución cubana, entre Fidel Castro y Perón y dice que «la de Cuba es una revolución nacional y popular, como la nuestra, la de Perón». Las preguntas se hacen eco de los argumentos corrientes en las críticas al régimen cubano: las libertades individuales, el ingente movimiento de exiliados, el «sectarismo» de la dirigencia política, los modos de participación popular en acciones publicitadas como las campañas de recolección de la caña de azúcar. «Cuba es una isla feliz. Y como es feliz crea en torno a ella un psiquismo colectivo de felicidad que se contagia», dice Marechal, que viene de desempeñarse ese mismo año como jurado del concurso de novela de Casa de las Américas.

Urondo escribe junto con Cossa «La hermosa gente», una sección para la que entrevistan, entre otros, a María Rosa Gallo, Poroto Botana, Leonardo Favio y Brascó. También colabora en *Adán*, mensual de editorial Abril que inaugura en Argentina el segmento de las revistas eróticas y donde tiene conocidos: Carlos Villar Araujo, con quien trabajó en televisión, y el propio Brascó son asesores de la redacción. Allí publica «Aggiornamento español», un exhaustivo informe sobre la literatura española posterior a la Guerra Civil; entre sus fuentes se encuentran Félix Grande, Fernando Quiñones y Eduardo Tijeras, de los que se hace amigo y que son, a su vez, los introductores de su obra poética en España. Su visión es finalmente optimista, o en todo caso lo que observa en la península es coincidente con algunos de sus valores como escritor, como «el enfrentamiento con los temas propios» y «el rechazo creciente del populismo panfletario».

La segunda mitad de 1967 es un período particularmente intenso en la vida de Urondo. El estreno de *Noche terrible* se produce en medio de la censura del gobierno de Onganía sobre espectáculos de cine, teatro y televisión, con la prohibición emblemática, en agosto, de la ópera *Bombarzo*, de

Manuel Mujica Láinez y Alberto Ginastera. Los desnudos y escenas sexuales del film de Rodolfo Kuhn llaman la atención en ese marco, y el mensuario *Extra*, de Bernardo Neustadt, consulta a Urondo —«sobrelleva sin claudicaciones el oficio de poeta», dice en la presentación— en una encuesta sobre erotismo y pornografía que aparece en el número de septiembre de 1967. Urondo comienza por distinguir entre erotismo y picaresca, por un lado, como «variantes válidas de la temática sexual» y pornografía, por otro. «La pornografía es una deformación y —de alguna manera— una represión del erotismo. Los films que podrían ser eróticos y que devienen pornográficos son consecuencia de que —tocando lo sexual— respetan las convenciones vigentes. Y éstas son deformantes. Connotan de pecado al sexo, nos lo hacen mirar siempre por el ojo de la cerradura», dice. Se burla del fiscal Guillermo de la Riestra, el que había perseguido a Carlos Correas por «La narración de la historia» y que también impulsa causas judiciales por obscenidad contra otros escritores, cineastas y actrices: «debe ser un gran pornógrafo». Define al erotismo como un valor en sí mismo, que no necesita ser redimido por la belleza o por pretensiones artísticas agregadas. Como es característico en su modo de pensar, el tema particular se convierte en revelador de un problema más amplio: «El triunfo de lo pornográfico sobre lo legítimamente erótico en el cine actual es consecuencia de que vivimos una época de crisis. La situación se hace cada vez más insostenible y el sexo proporciona, a ese nivel, un alivio falso. El sexo en nuestra sociedad es así una forma más de escapismo». En cambio, «lo erótico enfrenta con la verdad, y eso puede resultar doloroso». Hay algo velado: «La relación hombre–mujer está viciada, es falsa. Estamos enfermos de mentiras en todos los órdenes y, claro está, también en lo sexual».

A través de la película *Noche terrible* conoce a Elizabeth Shine, la segunda mujer de Arlt, a la que entrevista para

Artiempo, otra revista de existencia fugaz. Empieza a colaborar en *Panorama*, con aguafuertes y notas en las que profundiza en su interés por el tango y el ambiente porteño: entrevista a Enrique Cadícamo y a Tito Lusiardo, escribe sobre los cafés de Buenos Aires. En medio de ese trajín Jorge Álvarez publica *Al tacto*, su segundo libro de relatos, y editorial Biblioteca, en Rosario, *Del otro lado*, donde reúne poemas escritos entre 1960 y 1965.

Editorial Biblioteca, sello de la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil, emprende al mismo tiempo la edición de la obra poética de Juan L. Ortiz, un proceso que demandará cuatro años de trabajo. Hugo Gola es el enlace entre el poeta entrerriano y Rubén Naranjo, director de la editorial, y probablemente es también el mediador para la publicación del libro de Urondo y de otros autores del Litoral: *Del otro lado* inaugura la colección *Poetas argentinos*, donde se publican también *Los terrores de la suerte*, de Madariaga (1967), *El círculo de fuego*, de Gola (1968), *Catarsis*, de Martín Alvarenga (1968), y *Hago el amor*, de Rodolfo Alonso (1969); también en 1967 la editorial Biblioteca publica *De criaturas triviales y antiguas guerras*, relatos de Brascó, en la colección *Prosistas argentinos*, donde ya había aparecido la novela *La vuelta completa*, de Juan José Saer (1966).

Primera plana reconoce en *Del otro lado* «el acontecimiento más significativo en el ámbito artístico de Buenos Aires» durante la semana de su aparición; Urondo es «uno de los grandes poetas vivos de la Argentina», según *Confirmado*. El libro reúne 33 poemas en seis secciones. En «La vida por delante», Urondo se interroga: «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». «Del otro lado» es también el título de otro poema, que puede leerse en continuidad con «Historia antigua», el poema del libro inicial que aludía a la incertidumbre «cuando no sabemos de qué lado

estar». Urondo parece situarse en la misma oscilación, o más bien en un pasaje, justamente hacia otro lado. «¿Quién/ no tiene cosas horribles que contar? ¿Quién no tiene/ su historia?», se pregunta; lo que no se sabe es cómo actuar, cómo sobreponerse al llanto y a la tristeza. Pero «nadie puede/ asustarnos;/ no tenemos nada de miedo», advierte en «No tengo lágrimas», otro texto que se inscribe en la misma serie y en el que aparecen, sobre el trasfondo de un viaje en la línea A del subterráneo, menciones a circunstancias políticas de coyuntura, como la persecución policial, el plan Conintes y la revolución. Hay una deliberación a través de esos textos que parece resolverse en la sección final del libro. «Propongo/ vivir sin dominios, simplemente», escribe en «La vuelta al pago», y como cierre, en «La pura verdad», uno de los versos más citados de su obra, y también de los menos comprendidos a fuerza de tanta repetición: «Estoy seguro de llegar a vivir en el corazón de una palabra». La vida solo se afirma en la poesía. Pero, ¿qué sería para Urondo «el corazón de una palabra»? Quizá el verso podría ponerse en relación con las reflexiones que llegan a un punto de maduración en los años de *Zona*: la poesía como nombre que da existencia a lo que es propio pero resulta desconocido.

Urondo plantea en «La pura verdad» que la conciencia política no genera contradicciones a la conciencia artística: la moral revolucionaria no anula el hedonismo pequeñoburgués, y por eso «el salto temido y acariciado», como menciona a la revolución, no descarta «la posibilidad de la fama y del dinero». Daniel García Helder señala que «este es uno de los rasgos fundamentales de la obra de Urondo: esa amalgama de franqueza vitalista, compromiso político y experimentación artística».

La palabra bajo presión

La tarde del 9 de octubre de 1967 Urondo va al cine Luxor para ver *Rey de corazones*, una comedia de Philippe de Broca. Antes de entrar, en la esquina de Lavalle y Maipú, da un vistazo al puesto de diarios y revistas: los titulares de la quinta de *La razón* anuncian que el Che Guevara ha sido detenido en Bolivia. No le da importancia, porque «esa noticia era un cuento de la semana pasada». A la salida camina hasta llegar a su casa, donde lo espera Zulema Katz, y se pone a preparar un guiso de lentejas —«me dicen que me sale bien»— para agasajar a Noé Jitrik y Tununa Mercado, que en pocos días parten para Besançon, Francia. «Melancólicamente, cariñosamente condimento ese plato fuerte, pero tengo problemas para meterme en el asunto: me interrumpen, me llaman por teléfono porque la noticia va tomando cuerpo, que no alcanzó en ningún momento de la semana anterior», escribe en «Descarga», un texto sobre la muerte del Che que *Casa de las Américas* publica en su número de enero-febrero de 1968.

Entre la indignación —«muchacha bronca: mucha furia»—, la congoja —«una de esas tristezas que te la voglio dire»— y la incredulidad que persiste varios días, Urondo experimenta una premonición lúgubre: «Si él ha muerto así, nosotros hombres de su generación, también terminaremos de mala manera, derrotados o con un balazo trapero y los ojos abiertos para llegar a mirar, como los gatos, en plena noche, en

plena violencia, los primeros pasos del único mundo que admitimos». Tiene un vínculo personal con la familia del Che: Celia de la Serna, la madre, milita en el Movimiento de Liberación Nacional y suele visitar a Urondo y Zulema Katz en la casa de la calle Venezuela, lo mismo que Roberto Guevara, hermano menor de Ernesto. Urondo y Gelman habrían tenido incluso un contacto con el propio Che, en su presunto paso de incógnito por Buenos Aires antes de dirigirse a Bolivia, y con Regis Debray, en este caso en la casa de la calle Venezuela. Javier Urondo presencia el encuentro con el francés y entonces ve un arma por primera vez, una pistola Beretta. En el living, como adorno, Urondo tiene un cartucho vacío de gas lacrimógeno, una reliquia del Mayo francés que trajo como souvenir de un viaje.

«Descarga» es la expresión de un duelo, del impacto del suceso en su vida cotidiana: sus exteriorizaciones de dolor y desesperación ante la extrañeza de los vecinos, la conversación con un taxista, el seguimiento de las noticias, con sus contradicciones e incertidumbres, a través del diario «fresquito, todavía con olor a tinta —ese olorcito que tanto seduce a la gente de mi profesión»; bajo una lluvia pertinaz, Urondo atraviesa la ciudad en su auto, un Fiat 600, para escuchar en la casa de un amigo la «radio transoceánica» (radio La Habana) mientras Claudia, su hija, se pone a leer «Reunión», el cuento de Cortázar sobre el encuentro de Guevara con Fidel Castro en Sierra Maestra. «Ha corrido la suerte del agredido, aunque el agredido no corrió su suerte», reflexiona, antes de un pronunciamiento final: «Ya no se le pueden pedir órdenes a mi comandante; ya no anda para seguir contestando; ya ha dado su respuesta. Habrá que recordarla, o adivinarla o inventar los pasos de nuestro destino». Es una marca en su vida, y también en la de Claudia, que cursa el secundario en la Escuela Normal número 6, «Vicente López y Planes», de Palermo, donde comienza su militancia política.

La publicación de ese número de *Casa de las Américas* coincide con el segundo viaje de Urondo a Cuba, ahora para participar en el Congreso Cultural de La Habana. Casi 500 intelectuales de más de 70 países se congregan en la isla entre el 5 y el 12 de enero de 1968. «Desde el punto de vista político, se trataba de reunir, por primera vez desde 1936, un congreso mundial de intelectuales, apelando a todas las formas posibles de lucha contra el imperialismo, el colonialismo y el neocolonialismo. Después de la Tricontinental y la OLAS, el Congreso Cultural marcaba la tercera etapa de una acción a largo plazo para constituir un “frente mundial contra el imperialismo”», analiza Claudia Gilman. El temario reitera la pregunta por el papel de los intelectuales e incluye cuestiones relativas a las tradiciones estéticas, a la vanguardia y al arte revolucionario.

En abril de 1968 *Cristianismo y revolución* publica en Buenos Aires la resolución del congreso y un fragmento del discurso de clausura en el que Fidel Castro expresa a los intelectuales su confianza en las posibilidades de acción revolucionaria que pueden ejercer en carácter de vanguardia; los textos se publican junto con «Intelectuales apolíticos», poema emblemático del guatemalteco Otto René Castillo asesinado el año anterior por los militares de su país. El congreso coincide con la novena entrega del premio Casa de las Américas y se prolonga entre el 16 de enero y el 18 de febrero con un ciclo sobre literatura latinoamericana que analiza el estado de la producción literaria en cada país. Como parte de las actividades, Rodolfo Walsh, Juan Carlos Portantiero y Urondo debaten sobre «La literatura argentina del siglo xx» con la coordinación de Mario Benedetti.

Urondo expone ideas de *Veinte años de poesía argentina*, todavía inédito, pero que publica a su regreso de Cuba. Lo novedoso, con relación a su trayectoria, no consiste tanto en los argumentos, que ya ha planteado de manera

fragmentaria en artículos y ensayos, sino en su acentuación política. Enfrentar al oficialismo literario, dice, supone cuestionar una ideología, «enfrentar a la clase que domina al país y que entrega al país»; el frondicismo clausura para los intelectuales «ese sueño dorado de integrarse en un gobierno de tipo burgués; es decir, gente de izquierda integrada a través de un gobierno burgués ligeramente progresista» y a partir de entonces la revolución socialista se plantea como único camino digno para la intelectualidad crítica.

Girondo, agrega en otro pasaje de su intervención, «es la figura más importante» de la vanguardia de los años 20 «porque es la persona que le da el tono». Esa impronta, señala en el artículo «Los martinfierristas» (Leoplán, septiembre de 1963), es la burla y el humor contra la solemnidad modernista, la «juventud» como estilo que fusiona poesía y vida y que también lo lleva al rescate de Macedonio Fernández. La poesía de contenido social de la misma época, en cambio, queda afuera de la tradición que reconstruye: en ella identifica «el populismo, el paternalismo». Enfatiza: «Lugones es el oficialismo literario» en ese momento y también representa una trayectoria compartida por la mayoría de los poetas martinfierristas, «una involución» en términos ideológicos, de la izquierda al conservadurismo. «El juego, la diversión, el desenfado» resultaron finalmente insuficientes: «Toda nueva forma expresiva supone una actitud nueva, una nueva mentalidad, una conciencia», y ese fue el déficit de la vanguardia martinfierrista.

La poesía que comienza a reconfigurarse hacia mediados de los años 40 es un segundo momento en ese proceso, según su exposición en «La literatura argentina del siglo xx». Bayley y Molina son los mejores representantes de las corrientes que en la década siguiente tienden a integrarse, a converger por «una necesidad de expresar toda una situación que les es propia, que no excluye, por supuesto, lo político».

Este proceso —en el que la publicación del folleto *Guatemala* (1954) por Poesía Buenos Aires sería un hito— «desemboca en un estado de conciencia creciente». Hablar de oficialismo ya no es criticar al escritor de sonetos, dice, sino enfrentar a la clase dominante. Y el paradigma no es Lugones sino Borges.

Pero, ¿en qué sentido Urondo entiende el enfrentamiento? En ese punto se produce un cambio. Desde la Primera Reunión de Arte Contemporáneo, el objeto consciente de su trabajo se despliega en términos ideológicos: poner en crisis las evidencias, desalienar el gusto, recomponer el vínculo entre los artistas y el público; a partir de ese momento, parece plantearse otro tipo de acción política, bajo la influencia de Guevara —o de su muerte— y de las conversaciones con otros escritores, en particular con Gelman. El Movimiento de Liberación Nacional, al que sigue ligado, atraviesa una crisis en medio de la radicalización de la lucha política y termina por disolverse a principios de 1969, en los días del Cordobazo; el año anterior, como una especie de efecto del viaje a Cuba, Urondo se integra al consejo de redacción de la *Revista de problemas del Tercer Mundo*, con David Viñas, Andrés Rivera, Ricardo Piglia, Portantiero y Walsh, entre otros, una publicación dirigida a la vanguardia que apenas alcanza a publicar dos números y se ocupa de la revolución vietnamita, «los límites del reformismo» en los sindicatos y la pregunta sobre qué es el intelectual. Sin embargo, no parece participar, o por lo menos no firma ningún artículo y Piglia tampoco lo recuerda en las entradas de *Los diarios de Emilio Renzi* dedicadas a las reuniones de la redacción, que se hacen en la casa de Pirí Lugones. Por el contrario, la única mención es disonante: «A la noche una insólita y policial invasión de Paco U. y Pepe A. a las tres y media de la mañana gritando desde la calle, hacia la ventana de mi departamento, preguntando por el disco de Bola de Nieve que quedó en la casa de Pirí Lugones

hace más de un año —anota Piglia, el 25 de noviembre de 1968—. Prepotencia que no tuvo respuesta porque no voy a entrar en ese juego de vestuario de equipo de rugby y tengo la suficiente educación y experiencia para ver cuándo los muchachones están borrachos». No obstante, Piglia comenta en otro pasaje que tiene a *Adolecer* entre sus lecturas, y la mención de títulos en sus anotaciones funciona al modo de un señalador, como si apartara para la posteridad los libros que considera importantes.

A la hora en que la gente descansa, Urondo deambula alcoholizado por la calle y promueve un escándalo. La disciplina nunca ha sido un ideal de conducta en su vida y tampoco lo será en la militancia. Las anécdotas sobre sus escapadas son constantes y se hacen más evidentes en medio de las constricciones: en el Congreso Cultural de La Habana no tiene asistencia perfecta a las deliberaciones, porque flirtea con la actriz Malitte Pope, exesposa del pintor Roberto Matta, también invitado; enviado por *Panorama* a cubrir el Encuentro Latinoamericano de Escritores que se realiza en Valparaíso entre el 16 y el 30 de agosto de 1969, se pierde de vista en compañía de otra mujer y recién reaparece para tomar el avión de regreso a Buenos Aires, cuando le pide a Horacio Salas, redactor de la revista *Análisis*, los datos necesarios para hacer su propia nota. Piglia parece encontrar en él al tipo de escritor que rechaza: «Debo confiar en mi intuición y desconfiar de los aliados inseguros, anti-intelectuales y populistas —agrega, en la misma entrada de sus diarios—. U. viajó conmigo a Cuba el año pasado y en el viaje tuvimos varios choques». No comparten mucho más que la experiencia de esa revista donde la presencia de David Viñas parece decisiva para cohesionar al grupo.

Urondo se acerca a lo que poco después se conoce como las Fuerzas Armadas Revolucionarias. Pero no dice «empuñé un arma porque buscaba la palabra justa». Es una frase que

transmite Gelman, que Gelman afirma haber escuchado «alguna vez». No sabemos cuándo, dónde, ni en qué circunstancias surge esa frase que tiene un peso enorme en las memorias de Urondo, una frase que comprime un pensamiento de extraordinaria complejidad, extiende un halo de romanticismo sobre la lucha armada y hace de la militancia política un desenlace sin tensiones de la actividad literaria.

«La palabra justa», el ideal consagrado por Gustave Flaubert, alude al culto extremo de la precisión, a una búsqueda que aproxima la figura del escritor a la del orfebre que pacientemente calibra y ajusta las piezas de una joya de elaboración artesanal, que vive como un asceta y se entrega con dedicación completa al trabajo en la soledad de su taller. Nada de eso tiene que ver con Urondo, y menos con su escritura. Ni siquiera durante su etapa invencionista, porque la concentración de sus versos apunta a liberar la carga de sentido de las palabras, a rodearlas de un halo de vaguedad y de sugestión. Por otra parte, Urondo escribe sus artículos bajo la presión típica del cronista que corre contra la hora de cierre y que en el apuro no siempre puede revisar la sintaxis y salvar las erratas. En la poesía, dice García Helder, no es un estilista, no es un artesano, «posee un estilo medular, compulsivo y cadente»; al borde del anacoluto, «se cuelga de las subordinadas [...] para divagar, para delirar un poco, haciendo tiempo hasta que reaparezca por sus propios medios, como por casualidad, la ilación madre». Las digresiones, los cambios abruptos de dirección en la marcha del poema, son constantes, y el divague semántico se correlaciona con un uso anómalo de los signos de puntuación. Urondo, en fin, «no deja de tomarse libertades en el orden sintáctico, ortográfico, morfológico y semántico». No parece buscar la palabra justa, su dicción se despliega como una especie de corriente que absorbe los diversos recursos que encuentra a su paso, en especial los prosaicos, el lenguaje de la

conversación, la ironía y la burla, las letras de tango y otros elementos de la cultura popular.

Claudia Gilman señala que 1968 es un momento de inflexión en la consideración de la vanguardia estética y de su relación con la política en América Latina, y en ese contexto, en primer lugar, se inscribe la decisión de Urondo; en la nueva etapa que el Congreso Cultural de La Habana abre en las relaciones entre práctica artística y lucha política y en la jerarquización del proceso revolucionario como tarea principal de los intelectuales. «Intelectuales apolíticos» es en ese sentido un documento sobre la subordinación de la literatura y el arte a la militancia, ahora desde una perspectiva ética: ¿Qué contestarán los intelectuales —se pregunta Otto René Castillo, con resonancias brechtianas en el enfoque— cuando «los hombres sencillos», aquellos consagrados históricamente a su servicio, les pregunten qué hicieron ante el sufrimiento cotidiano de los explotados? Entonces se patentizará el oprobio: «No podréis responder nada./ Os devorará un buitre de silencio/ las entrañas./ Os roerá el alma/ vuestra propia miseria».

La reflexión política de Urondo no es tampoco una ocurrencia del momento, sino que deviene de una interrogación previa. La relación con Gelman y con otros poetas latinoamericanos como Enrique Lihn y Roberto Fernández Retamar, es parte fundamental de esa trama. En «Todo eso», uno de los relatos de *Al tacto*, revisa su procedencia de clase, y en el que cierra el libro, «A la Molina no voy más porque echan azotes sin cesar», aborda la experiencia guerrillera en Perú desde una perspectiva que parece reelaborar episodios autobiográficos. En este cuento, un periodista argentino viaja a Lima, donde ha estado cuatro años antes, y entra en contacto con la guerrilla; el personaje alude a la muerte de Javier Heraud y dice que no lo pudo conocer en un viaje anterior a la ciudad (como recuerda Urondo en su nota de presentación del poeta

peruano en *Zona*); en medio de las conversaciones irrumpe la policía y hay un tiroteo del que sale levemente herido, pero con «mucho material para su artículo».

La muerte de Guevara como disparador del compromiso político es un lugar común en las historias de la militancia de los años 60 y 70, y Urondo no estuvo al margen de ese influjo, como permite observar «Descarga». Los viajes a Cuba —hay uno más, en 1969— son otro factor determinante. En el segundo, mientras participa en el Congreso Cultural de La Habana, recibe una mención del concurso de teatro de Casa de las Américas por *Veraneando*. Esta obra sigue a *Muchas felicidades*, escrita entre 1966 y 1967, un «cuadro costumbrista» que según sus indicaciones «denotará el ámbito de una familia tradicional» y un ambiente decadente, «cierta lascivia encubierta, manifiesta en algunos pocos detalles». Una familia se reúne para una foto: ese documento es el propio texto de Urondo, a través del contrapunto entre la madre que expresa valores convencionales, una tía que visibiliza de modo cáustico los ideales y la hipocresía de la clase media y un padre que apacigua los conflictos y es el sostén ideológico del hogar.

Veraneando es publicada en 1968 por la revista *Casa de las Américas*, pero no parece tener mucha circulación en la Argentina, donde no se representa ni forma parte del libro *Teatro*, que recopila en 1971 las otras cuatro piezas teatrales de Urondo. «Mirando la escena —prescribe el texto—, el sector izquierdo representará el interior de una casa tipo, probablemente situada en el sector oeste del Gran Buenos Aires; está amueblada con criterio poco convencional, aunque se advierta que no hay allí invertido demasiado dinero. [...] El sector derecho mostrará un departamento de la capital, situado tal vez en Caballito: el criterio con que ha sido arreglado será análogo al que se utilizó en el otro sector. [...] La zona central presentará, en el estado más alto, un laboratorio de química; en el intermedio, un despacho

de gerente de publicidad y, en el más bajo, la habitación de un hotel por horas». En dos actos, la obra relata el pasaje de los protagonistas, César y Tulio, del inconformismo a la conciencia revolucionaria.

César atraviesa una crisis sentimental —en la que resuenan los argumentos de Urondo contra el matrimonio burgués— y a la vez laboral —en la que también pueden reconocerse formulaciones previas, ya que el personaje trabaja como periodista y redactor publicitario—. «La publicidad les sirve a los comerciantes. Sirve para vender, le convenga o no a la gente; sirve para encajarles cosas, para mentir», sostiene el texto; es la forma por excelencia de la ideología dominante. En su reflexión, el personaje confronta con el padre, una autoridad a la que cuestiona: «Miedo de no estar a su altura —dice—; siempre estaba más allá y eso exigía una especie de veneración, y usted sabe: los ídolos se caen». La discusión evoca el diálogo de Urondo con su padre alrededor de los años dorados de la UNL, es su actualización:

PADRE. Treinta años borrados de un plumazo. (Con cierta pasión.) Habíamos hecho esa universidad; era nuestra.

CÉSAR. (Como diciéndole cariñosamente que no se queje.) Después lo repusieron.

PADRE. Hubo que esperar diez años, empezar de nuevo.

CÉSAR. No puede quejarse: rehicieron todo.

PADRE. No todo. La gente ahora es muy distinta, está muy politizada.

CÉSAR. Ustedes también estaban politizados; hicieron la Reforma Universitaria, metieron la política en la universidad.

PADRE. Pero estudiábamos, también estudiábamos. Ahora no se hace otra cosa que política, todo es pura política.

El diálogo entre padre e hijo cierra el primer acto. En el segundo, Urondo introduce como referencia *Timón de*

Atenas, el drama de Shakespeare sobre un personaje que se aparta de una sociedad hipócrita y prefiere vivir en soledad. Es un ejemplo negativo: César considera que tiene que actuar en el medio en que se encuentra, contribuir a su transformación. Sobre el final, la cita reenvía a *Hamlet*. Como el personaje clásico, César declama que el amor es la razón de su lucha. En un estudio sobre la obra, Mariana Bonano observa que el tema tiene connotaciones ausentes en el intertexto porque «no se trata ya de una contienda en razón de una causa personal, privada, sino que se fundamenta en un principio solidario, en el que se compromete también al público».

Las referencias a Shakespeare no son, por otra parte, un interés ocasional de Urondo, sino que cuadran con sus lecturas de literatura europea, sobre las cuales hace adaptaciones para ciclos de televisión. César también cita pasajes de los *Manuscritos de Marx* discutidos en los grupos de estudio y defiende la lucha armada, al punto que la obra concluye con los protagonistas literalmente alzados en armas, que apuntan contra los espectadores. «Si hacés algo que pueda servir a otra persona, y eso que hacés no es un pretexto para aprovecharte de esa persona, para explotarla o para fabricarte una buena conciencia, sin duda estás haciendo algo como la gente; te estás labrando un porvenir», dice el protagonista, en un parlamento previo. Esa idea tiene a continuación una flexión que singulariza al pensamiento de Urondo: «Para mí el porvenir consiste en poder compartir algo en el presente».

Doble vida

Los intelectuales no son los únicos argentinos que viajan a Cuba hacia mediados de los años 60. Carlos Olmedo (nacido en Paraguay, pero radicado desde pequeño en Buenos Aires), Marcos Osatinsky y Marcelo Aburnio Verd, entre un centenar de militantes, reciben instrucción militar en la isla entre 1966 y 1968 y al regresar a la Argentina conforman columnas de apoyo a los movimientos del Che Guevara en Bolivia. Es el núcleo fundador de las Fuerzas Armadas Revolucionarias.

Urondo conoce por lo menos a uno de los militantes que visitan Cuba: el abogado Roberto Quieto es asesor del sindicato de prensa de Buenos Aires. La amistad comienza a forjarse hacia fines de 1966, durante el conflicto gremial en la redacción de *Clarín*. Los intelectuales y los «hombres de acción» —como se llama a los guerrilleros— circulan por ámbitos separados en La Habana, pero hay puntos de encuentro. El Congreso Cultural de enero de 1968 es uno de esos lugares, según la posterior reconstrucción de Urondo en la novela testimonial *Los pasos previos*.

El Congreso Cultural de La Habana convoca a intelectuales, artistas y científicos de diversos países para tratar el tema «El colonialismo y el neocolonialismo en el desarrollo cultural de los pueblos». La lista de invitados incluye a Italo Calvino, Hans Magnus Enzensberger, Susan Sontag, John Berger, Jules Feiffer, Herbert Read, Giulio Einaudi, Rossana

Rossanda, entre muchas otras personalidades; y a Jorge Adoum, Enrique Lihn, Julio Cortázar, León Rozitchner, entre los latinoamericanos. Jean-Paul Sartre no puede asistir, pero envía un mensaje para ser leído durante el evento.

La historia de *Los pasos previos* se despliega entre 1966 y 1969, y parte de la acción transcurre en La Habana durante las vísperas del Congreso. Los protagonistas, Mateo Giménez y Marcos Poletti, debaten sobre las posiciones políticas:

—¿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.

[...]

—¿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 simplifiques.

—Dejame de jorobar, todos estos tipos parecen intelectuales europeos que ven el peligro del estalinismo por todos lados.

Las deliberaciones del Congreso están reelaboradas desde la ficción y también desde el impacto que genera el caso de Heberto Padilla y su humillante *mea culpa* en 1971, cuando se reconoce contra revolucionario y denuncia a otros escritores cubanos. La alusión despectiva a los intelectuales europeos es un indicio del respaldo de Urondo a la posición cubana ante las acusaciones de censura y persecución ideológica.

En *Los pasos previos*, los «hombres de acción» están en el Congreso de Cultura para discutir otra cosa al margen de las cuestiones artísticas: la «estrategia revolucionaria» después de la frustrada experiencia guerrillera en Bolivia. «De la muerte del Che, no se decía una palabra, salvo el duelo y la

tristeza en todas partes», señala el narrador. El discurso de clausura de Fidel Castro pone fin a la incertidumbre: «Había anunciado, para quien supiese escucharlo, la imposibilidad de cambios en la estrategia revolucionaria. La lucha seguiría siendo armada, aunque sobrevinieran cambios tácticos».

Una fotografía del Congreso muestra en primer plano a Urondo entre los asistentes a una exposición. Tiene un gesto de preocupación, con el ceño fruncido y un cigarrillo aprisionado entre los dedos. Otra imagen lo retrata junto a Walsh y Portantiero, sus compañeros en la mesa sobre «La literatura argentina del siglo xx», con expresión resuelta y sonrisa franca. Mateo, su alter ego en la novela, plantea dudas respecto a un modo de vida escindido entre la relación con intelectuales y artistas, por un lado, y el creciente compromiso con la militancia. Siente que tiene una «doble condición» y que en principio la situación resulta problemática; el riesgo es resultar extraño para unos y otros. Pero la distancia es también una posibilidad de comprensión: «en la ambigüedad, en la escisión, en la diversidad, en la esquizofrenia, podía estar la clave». Urondo se encuentra en esa situación al volver a Buenos Aires del segundo viaje a Cuba; y la posible clave parece consistir precisamente en esa condición de poeta —así se considera, antes que escritor o periodista— y de militante. Como un doble agente que quizás no confunde los bandos pero que los mezcla en la práctica. Tampoco es un problema personal. El secreto de la militancia en las FAR está sellado por una vida libre de sospechas: Roberto Quieto es un abogado al que le gusta ir a la cancha de Boca, jugar al billar y bailar tango; Carlos Olmedo trabaja como ejecutivo publicitario en la Fundación Gillette y en 1967 es nombrado Joven Sobresaliente.

En 1968 la editorial Merlin incluye «Descarga», el texto escrito a la muerte de Guevara, en el libro *Cuba por argentinos*, junto con textos de Cortázar, Gelman, Marechal, Dalmiro Sáenz, José Vazeilles y Walsh. Pero la vida de Urondo parece

transcurrir lejos de la política. Ese año se estrena *Turismo de carretera*, de Rodolfo Kuhn, para la que escribe el guion junto con Héctor Grossi, crítico de cine en *Primera plana* que en la década siguiente será uno de los responsables de *Convicción*, el diario de la Armada. El film, rodado el año anterior en las ciudades de Balcarce y Arrecifes y sus zonas rurales, cuenta la historia de un mecánico que sueña con convertirse en un corredor de automovilismo. Pese al gran reparto (Héctor Pellegrini, María Vaner, Dora Baret, Luis Brandoni, María Rosa Gallo, Jorge Rivera López) y a la notable fotografía de Juan José Stagnaro sobre el ambiente pueblerino y el campo bonaerense, resulta una película fallida. Si antes el libreto fue un sostén de las películas de Kuhn y Urondo, ahora es un punto débil. El intento de combinar una ficción de rasgos estereotipados con testimonios de los grandes corredores (Juan Manuel Fangio, Oscar Gálvez, Juan Manuel Bordeu, entre otros) no conforma ni al público común ni a los aficionados al automovilismo. «Mi viejo se metió en ese ambiente, pero no tenía nada que ver», recuerda Javier Urondo.

El traspíe no lo aparta del medio. Urondo trabaja como guionista para *Las grandes novelas*, un programa unitario con elenco rotativo bajo dirección de Sergio Renán. El ciclo es mensual, comienza a emitirse en noviembre de 1969 por Canal 7 e incluye a tres equipos de adaptadores. «El elemento mayor, de fuerte aliento poético, está reservado, sin ninguna duda, para un poeta como Paco Urondo», dice la revista *Periscopio* (nombre que adopta *Primera plana* en un lapso en que permanece prohibida por la dictadura de Onganía). Otro guionista, Víctor Proncet, expone la particularidad del medio: «En televisión se debe narrar la novela en forma dramática, nunca reflexiva o literaria. Hay que mantener en vilo al televidente, con la tensión de la continuidad».

Urondo responde con cierta ironía. «Aclara que es un trabajo difícil, mucho más difícil que escribir; pero muy

gratificante. Prefiere, es verdad, imaginar un poema y no adaptar *La divina comedia*», dice la nota de Periscopio. Las dificultades están recompensadas por «un cachet astutamente silenciado»; según Urondo, «nuestro trabajo está bien remunerado, pero tampoco podría decir que es una maravilla». Se integra a un equipo de guionistas con el cual escribe las adaptaciones de *El buen mozo*, de Guy de Maupassant; *Madame Bovary*, de Flaubert; *Los Maias*, de José María Eça de Queiroz y *Plaza Washington*, de Henry James (1970); *Los novios*, de Alessandro Manzoni (con actuación de Zulema Katz, 1971) y *La casa de los siete tejados*, de Nathaniel Hawthorne (1972). También escribe para otro ciclo dirigido por Renán, *Los grandes relatos*, dedicado a autores nacionales, para el cual adapta «El Aleph», de Borges (1971, con Brandoni, Susana Lanteri y Luis Politti encabezando el reparto).

A su regreso de Cuba, Urondo saca del cajón un manuscrito que parecía olvidado y lo lleva a Galerna, una nueva editorial que pone el foco en narradores y ensayistas jóvenes: en 1967 publica *Unidad de lugar*, cuentos de Juan José Saer; en 1968, *Los ojos del tigre*, cuentos de Germán Rozenmacher, «la primera ficción que habla de la lucha armada» según el editor, Guillermo Schavelzon; en 1969, *Traducciones III: los poemas de Sidney West*, de Gelman. La publicación de *Veinte años de poesía argentina*, en 1968, se inscribe como continuidad de la intervención de Urondo en el panel sobre «La literatura argentina del siglo xx». El texto está cerrado hacia 1963 según una mención en *Zona de la poesía americana*; el adelanto que publica la revista no registra correcciones al pasar al libro. Sin embargo, puede haber incorporado nuevos conceptos. «La apelación a categorías propias del análisis marxista —clase social, ideología, toma de conciencia—, como también la presencia en el discurso de núcleos comunes al pensamiento de la nueva izquierda —dependencia económica, nacionalismo cultural, antiimperialismo— dan

cuenta de la posición que, en el momento de publicación del ensayo, asume Urondo», observa Mariana Bonano.

Veinte años de poesía argentina comprende el período que va de la década de 1940 a 1960, aunque el recorrido comienza con la publicación del último número de la revista *Martín Fierro*. Urondo lee la producción poética en correlación con los acontecimientos políticos y las transformaciones sociales, y en particular con la reflexión sobre el fenómeno del peronismo y con las expectativas y la frustración del frondicismo. El presente supone una «etapa de síntesis, de confluencias de experiencias estéticas y existenciales» que se expresa en una poesía que ya no es epígona de los modelos extranjeros sino que explora sus propias formas de decir.

Mientras cuestiona a los surrealistas y, con matices, al grupo de Poesía Buenos Aires, Urondo señala el rol central de Bayley, lo exceptúa de las contradicciones que observa en sus compañeros de ruta y cita un texto suyo como ejemplo de la poética por venir; incluso en un artículo de principios de los 70, «Las nuevas escrituras de América latina», renueva su valoración. Incluye como colofón una mínima muestra, «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»: poemas de Aguirre, Bayley, Brascó, Fernández Moreno, Gelman, Girri, Latorre, Madariaga, Molina, Trejo y Vanasco. No exactamente su canon de la época, sino en todo caso el del momento en que escribió el libro; hacia fines de los 60 las diferencias entre invencionistas y surrealistas son parte del pasado. Urondo revisa una época y también su propia producción, vinculada a los mismos movimientos que analiza y, al hacerlo, formula un cierre.

En la primavera de 1968 Urondo graba *Milongas* junto con el cantante Enrique Alippi y el guitarrista Osvaldo Avena. Lee poemas propios y adapta cielitos de Bartolomé Hidalgo, el iniciador de la poesía gauchesca. La lectura de Hidalgo

—que lo lleva más tarde al artículo «Abuelos y bisabuelos de la poesía argentina» (*La opinión*, 7 de mayo de 1972)— indica otro momento en su reflexión sobre la poesía nacional. El cielito, «una suerte de pericón de guerra que la tropa cantaba y bailaba», dice, se difundió durante la campaña militar por la independencia. La batalla por «la segunda independencia» es un lugar común en el discurso de las organizaciones armadas, y es probable que la gauchesca le haya interesado como articulación de poesía y política. Hidalgo «inicia un tipo de poesía que termina con [José] Hernández» y de la que la milonga y el tango conservan reminiscencias. Urondo cita a Borges y lo corrige: los cielitos patrióticos no revelan la entonación del gaucho, sino «un hallazgo más importante», a saber, «la entonación de nuestra poesía». Por eso, si los gauchos fueron derrotados con la constitución de la burguesía, su lenguaje y «su política de emancipación» reaparecen en el siglo xx y se inscriben en el horizonte: «Con este encuadre, rescatar aquella sensibilidad política, efectivizarla, no será tarea fácil, pero sí la única alternativa que hará posible que una poesía, aquí, encuentre su destino, pueda configurarse». La poesía gauchesca sería a la poesía contemporánea algo así como la gesta emancipatoria del siglo xix al proceso revolucionario del siglo xx, un antecedente, un modelo, una prefiguración que debe ser realizada.

Hidalgo y la gauchesca están también presentes en *Adolecer*: «han dejado una ausencia/ el aire de una huella». En su intervención en La Habana, Urondo cita como fuente a un directivo de Sudamericana, que bien pudo ser Francisco Paco Porrúa, al que luego dedica un poema, «In memoriam de Nicolás Olivari»; en una carta a Jean Andreu, un amigo que visita Buenos Aires en 1969, Julio Cortázar le recomienda contactarse con Porrúa y, a través de él, con Urondo. Con Sudamericana, en fin, está evidentemente en tratativas ya que publica el nuevo libro de poesía con el sello.

Dedicado a Zulema Katz «a quien debo, entre tantas cosas, la posibilidad de haber escrito y terminado este libro», *Adolecer* se estructura como un poema en siete partes que discurre sobre la historia política del país en base a un heterogéneo conjunto de citas. Urondo plantea un paso desde lo individual a lo colectivo y desde la biografía a la Historia fundado en un sentido de compromiso y de riesgo, pero las experiencias personales «no son reliquias privativas», se convierten en memoria, «el primer rastro/ que se puede ir siguiendo». El sentido del título no está explicitado y no parece del todo preciso; la contratapa presenta al libro como «un poema que es de algún modo el testamento de una generación: el adolecer personal se confunde con el adolecer argentino».

La mayoría de las citas están destacadas en *itálica*. Nilda Redondo desbroza la intrincada trama textual: «La literatura sagrada occidental —la Biblia (aparecen citas del Génesis, el Éxodo, los Salmos de David, el Eclesiastés, el Cantar de los Cantares, las Lamentaciones de Jeremías, los Evangelios de San Mateo, San Marcos, San Lucas y San Juan)—, 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; la canción trivial de los *mass media*; la propaganda de Coca Cola». Con excursos dedicados a la colonización española —la fundación de Santa Fe, el rol del explorador Domingo Martínez de Irala, redescubierto como «primer revolucionario de estas tierras»— y a las crónicas policiales que escuchó en la infancia (el Petiso Orejudo, Ágata Galiffi

y el Pibe Cabeza), el hilo conductor del texto es el proceso histórico argentino desde las guerras civiles del siglo XIX hasta las movilizaciones contra la dictadura de Onganía y las luchas de «los que han abrazado la insurgencia», el presente de la escritura. Nilda Redondo observa el modo en que Urondo corrige y desplaza dos citas significativas: la consigna «ni vencedores ni vencidos», proclamada por el general Lonardi después de derrocar al segundo gobierno constitucional de Juan Domingo Perón, pasa a ser «vencedores y vencidos» para aludir a la traición de la causa federal por parte de Urquiza y «nadie va en coche al muere», en contradicción a un conocido verso de Borges sobre Facundo Quiroga, como una especie de anatema del liberalismo.

Urondo, dice García Helder, «intenta transmitir, valiéndose de anacronismos y abruptos desplazamientos espaciotemporales, la violencia caótica de la historia universal de la que se desprende la actualidad nacional»; en *Adolecer*, «lo comunicacional cede terreno al hermetismo, la soltura melodiosa a una rara impetuosidad iconoclasta»; en cambio, en los poemas de *Son memorias*, escritos entre 1965 y 1969, Urondo «ensaya un tono y un ritmo más reposados».

Son memorias está armado en siete secciones, de las cuales una tiene un carácter marcadamente político, la que incluye los poemas «Cánones» y «Habana Libre», dedicados respectivamente a Jorge Enrique Adoum y Pepe Aguilar (amigo del Che Guevara desde su juventud en Alta Gracia). Los versos están cargados de sugerencias en relación a las circunstancias políticas de la coyuntura y a las expectativas de cambio revolucionario («ha llegado el momento», «dicen que se va/ esta época/ de amor/ y desprecio», «el águila naufragó»), aunque el horizonte está atravesado por oscuros presentimientos («es que vamos a perder/ la vida de mala manera»). Las dedicatorias vuelven a señalar a sus interlocutores y proyectan diálogos hechos con sobreentendidos

y guiños cómplices a experiencias compartidas, como «Bacilón», dirigido a Cortázar (donde distingue «La inspiración, en/ conexión con lo más íntimo de uno, cuando/ es individual, y con lo más íntimo de todos,/ cuando es histórica») y «Sonrisas», dedicado a Jorge Timossi, periodista argentino radicado en Cuba.

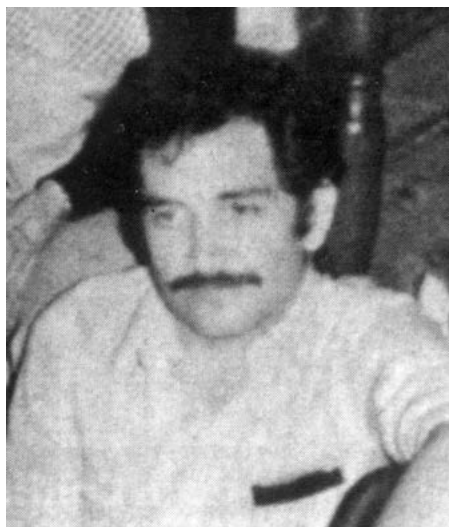
En «Sonrisas», Urondo vuelve a citar la frase de Guevara que marca ese período de su vida, en lo que parece una alusión cáustica a su propia decisión política: «cuando uno puede/ amar lo que no ha soñado, anda bien de salud/ y tiene más de treinta años de edad, y está/ en condiciones, puede correr la suerte del agredido». La cita reaparece en el «Reportaje a las FAR» que publica la revista *Cristianismo y revolución* en septiembre de 1970. Los interlocutores no están identificados, pero toda la bibliografía da por supuesto de que se trata de Urondo y Carlos Enrique Olmedo:

OLMEDO. —[La organización armada] recluta a sus militantes fundamentalmente entre los sectores del activismo estudiantil y obrero y... por lo tanto, participa de una manera consciente y activa en las luchas, los enfrentamientos, los proyectos, los fracasos y las victorias del movimiento popular.

URONDO. —¿Correr la suerte del agredido, como decía el Che?

OLMEDO. —Efectivamente, esa condición de agredidos es la fuente máxima de legitimidad de nuestra violencia.

El compromiso político evoca obsesivamente el riesgo a que se expone, «y no puedo alejar/ la idea de mi cabeza». En «Sonrisas», pese al título, el poema se despliega con un tono de gravedad desde su primer verso: «He visto la mueca de la muerte». Urondo dicta su testamento, y un poco al modo de François Villon, que legaba lo que no tenía, se desprende de aquello que todavía no posee y que está seguro de no llegar a ver: «a ellos,/ hijos, mujer, dejo todo lo que tengo, es decir/



**COMPAÑEROS
DE MILITANCIA.**
Carlos Olmedo
y Julio Roqué.
Gentileza:
Americalee,
CEDINCI.

nada más que el porvenir que/ no viviré; dejo la marca/ de ese porvenir». También esa es una forma de inscripción, de asegurar la memoria personal, y de reclamar su parte en lo porvenir. «Correr la suerte del agredido» es ponerse en peligro. Pero si el horizonte está sesgado por la incertidumbre o, más aún, por la conciencia del riesgo extremo, el disfrute hedonista y el sentimiento del presente se intensifican. Por más que se entregue a la militancia, «la vida siempre/ me rodea, va porfiando vivir», escribe en «Acaudalar», el poema que dedica a David Viñas.

La celebración amorosa está significativamente presente en *Son memorias*, desde el primer poema del libro,

«A su lado», una reafirmación de la experiencia no solo en términos de goce sino como impulso y alimento vital, del mismo que «Addio», una despedida, formula el final del amor con un sentido de agradecimiento y de satisfacción, o «Despedida de soltero» es una especie de coqueteo público con Malitte Pope. Incluso en un poema dirigido a Gelman, que leído desde el conocimiento histórico podría cargarse de un acento sombrío —«Salud amigo Juan, y cuidado/ con las derrotas»— refiere a la conquista amorosa. «Antes que nada, antes/ de sospechar» se trata de gozar el amor, ya que para Urondo siempre es tarde para lamentos, y el reproche, el resentimiento, la tristeza por lo perdido, le son ajenos.

Urondo, según *Primera plana*, ya había elaborado con *Nombres* «uno de los mayores libros de poemas de su generación» y estaba consagrado como «una voz reconocible y fiel a sí misma que tiene pocos paralelos en la Argentina». El Instituto Argentino de Opinión Pública señala en 1968 que *Adolecer* es «el suceso del año en el área Literatura», por encima de *La traición de Rita Hayworth*, de Manuel Puig, y de *62 modelo para armar*, de Cortázar. En «Medalla de oro», un poema de la última sección de *Son memorias*, Urondo se toma a broma ese tipo de comentarios. El tema le da pie para una reversión en torno al lazo de poesía y amistad, ahora extendido en el continente con menciones a Adoum, Lihn y Antonio Cisneros y rubricado en torno a la risa, el sexo, la vida desordenada: «Me jacto de haber/ puesto de espaldas a varias señoritas —de las cosas/ serias no me jacto—, hemos vencido al enemigo. Nos hemos/ reído/ a carcajadas de los episodios —tristes hasta/ la grosería fatua— que nos ha tocado protagonizar». El reconocimiento, dice, es un resultado de la confusión, la ignorancia y también el equívoco que rodea a su propia figura: «los más benévolos» afirman «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». En medio del equívoco, emerge el cruce de poesía y militancia y Urondo cambia el tono: nadie sabe, puntualiza, «lo que es realmente una palabra en acción,/ revolucionando; nadie se preocupa/ por los peligros venturosos de una poética, de una acción/ que crezca y vuele/ como las tormentas».

Los sobresaltos y la inmovilidad

En 1969 Claudia Urondo está de novia con Carlos Goldemberg, un estudiante del Colegio Nacional de Buenos Aires. Suelen reunirse en el departamento de él, en el barrio de Belgrano, con sus hermanas y sus novios: Liliana Goldemberg y Sergio Paz Berlín, Isabel Goldemberg y Carlos Enrique Olmedo.

Claudia es compañera de Liliana Goldemberg en la Escuela Vicente López, y se inicia como militante en el Movimiento de Liberación Nacional. En la misma escuela cursa María Adelaida Viñas, hija de David Viñas y de Adelaida Gigli, un año menor, que asiste a las reuniones en el departamento de los Goldemberg y también participa en actividades del Malena.

Olmedo es el centro del grupo. Tiene el aura de un joven brillante: estudiante de Filosofía, obtuvo una beca que le permitió continuar sus estudios con Louis Althusser y graduarse, el año anterior, en La Sorbona. Otra versión afirma que los estudios, Althusser y La Sorbona son un invento, una pantalla para cubrir un viaje de entrenamiento militar a Cuba, pero de todas maneras ratifica sus cualidades políticas e intelectuales. Su aspecto de «joven sobresaliente», sin embargo, es tan verosímil como para haber sido invitado a un almuerzo de Mirtha Legrand. Le dicen «El exquisito». Y es el líder de la columna 2 del Ejército de Liberación Nacional, una organización

conformada para apoyar el foco que intenta abrir el Che Guevara en Bolivia.

Paco se acerca a las FAR a través de su hija. «Claudia conoce a Olmedo y se lo presenta a mi viejo», dice Javier Urondo, que reconoce al líder de las FAR «como un personaje muy fuerte pero también de bajo perfil, callado». La historia de Urondo, en ese sentido, sería similar a la de Héctor Germán Oesterheld, que ingresa más tarde a Montoneros a partir de la militancia de sus hijas; como el autor de *El eternauta*, pertenece a otra generación, y de hecho en *Son memorias* aparece una súbita conciencia de ser «un hombre grande» por lo cual «ya es hora de perder/ la inocencia». Esa diferencia de edad se expresa en el poema dedicado a Liliana Raquel Gelin, la militante caída en combate en 1970 que «pudo ser mi hija». No obstante, en su caso hay un compromiso político previo, un camino propio donde el contacto con la experiencia cubana resulta determinante, una expectativa. «Paco y yo teníamos un pacto —dice Gelman, sobre su propio contacto con las FAR—: el primero que se enteraba de algo le avisaba al otro. Él se enteró primero por la hija y me avisó».

En enero de 1969 Urondo vuelve a La Habana como jurado del concurso de cuento de Casa de las Américas, que obtiene el chileno Antonio Skármeta, por el libro *Desnudo en el tejado*. «Otra vez coincidimos en Cuba —recuerda Noé Jitrik—. Ahí ya no era tan cercana la relación, cada uno tenía sistemas de relaciones diversas. De todos modos, la pasamos bien: estaba Ángel Rama, estaba Carpentier, todavía estaba Heberto Padilla, estaban Desnoes, Fernández Retamar, Roque Dalton, Enrique Lihn, con quien salíamos de ronda por las noches».

Urondo deja de ser un simple invitado para convertirse en parte del grupo de intelectuales de confianza para Casa de las Américas. En su correspondencia de 1969, Cortázar le refiere a Roberto Fernández Retamar una conversación sostenida

con Urondo y Mario Benedetti en La Habana. Acababa de conceder una entrevista a la edición en español de la revista *Life* y temía que pudiera ser manipulada contra el gobierno de Cuba. La mención de Urondo en ese contexto da cuenta de su creciente posición como referente de Casa de las Américas, lo mismo que su invitación como observador al Festival Panafricano de Cultura, realizado en Argel en julio de 1969.

Una carta a su hija Claudia escrita durante su primer viaje a Cuba registra el impacto que le produce la isla. «Hace ya unos diez días que estamos en Cuba y esto es realmente estupendo —dice Urondo, que viaja junto con Zulema Katz—. [...] Estuvimos tres días en La Habana y luego fuimos a Varadero, una playa hermosa con un mar turquesa y transparente. En este lugar estuvimos una semana parando en las casas que fueron de los millonarios y que ahora son del pueblo. Hoy volvimos a La Habana y estaremos una semana; la siguiente iremos a la provincia de Oriente y veremos los lugares donde Fidel comenzó la insurrección». La política y más específicamente la revolución cubana ya están en la conversación del padre y la hija adolescente.

Urondo parece compartir la postura que más tarde se conoce como anti intelectualismo, por la jerarquización de la lucha política y la crítica de las preocupaciones exclusivamente artísticas. El regreso del segundo viaje a Cuba, como el anterior, incluye un desvío en Europa. Noé Jitrik lo invita a pasar por su casa, en Besançon y queda sorprendido por su viraje: «Ahí me di cuenta de que políticamente estaba en otra cosa: tuvimos una discusión muy fuerte acerca del golpe de 1966, que a él no le parecía tan catastrófico, era como que estaba sesgando su comentario hacia un golpe que había sufrido el liberalismo».

La actriz Cristina Banegas, que había vivido junto con su esposo Alberto Fernández de Rosa en la casa de Venezuela 725, comparte unos días con Urondo y Zulema Katz en

España. «Nos encontramos en Madrid —recuerda—. Paco era muy amigo de Félix Grande, de Fernando Quiñones y otros poetas. Fernando Quiñones nos hace un itinerario, alquilamos un Citroën de dos caballos y nos fuimos los cinco: Paco y Zulema, Paco Fernández de Rosa, la pequeña Valentina, mi hija, y yo a Córdoba, Sevilla y Cádiz».

El poeta que baja la línea de Cuba ante Jitrik es ahora el que pasea como un turista despreocupado y dispuesto a gozar de la vida bohemia y de los placeres mundanos. «Parábamos en pensiones y Valentina dormía en una valija envuelta con el gamulán que Paco Urondo prestaba gentilmente para hacer la cuna a la beba —agrega Banegas—. La parte más inolvidable del viaje fue la llegada a Chiclana de la Frontera, donde Fernando Quiñones, un personaje muy gracioso casado con una italiana y que decía que sus hijos eran argentinos “porque qué podían ser los hijos de un español y una italiana más que argentinos”, nos manda a parar a la casa del panadero del pueblo». El grupo es alojado en una bodega llamada Las albinas: «Paco escribió un poema en uno de los toneles de una noche maravillosa, inolvidable, en medio de una borrachera tomando vino, un vino andaluz. Esa noche vienen unos gitanos y entre ellos un bailarín, Farina, que se hace muy amigo nuestro, y que tenía una característica muy interesante ya que se había quedado rengo por un accidente y había aprendido a bailar con su renguera y lo hacía maravillosamente; con ellos esa noche bebimos, cantamos y bailamos hasta el amanecer».

Antonio Farina, el bailarín en cuestión, y el pueblo español aparecen mencionados en «El nieto de Dios», uno de los *Poemas póstumos*. A la mañana siguiente en Chiclana de la Frontera, «Paco estaba sentadito en una placita de pueblo y decía una de las coplas, “sentadito en la escalera/ esperando el porvenir”», agrega Banegas, citando los primeros versos de otro poema de Urondo, «El milagro español» (*Son*

memorias), una festiva meditación que dedica a Fernando Quiñones y menciona también al bailarín rengo, «escorado por la miseria, enamorado/ por el mejor vino del mundo». El porvenir no se presenta, bromea Urondo en «El milagro español». Entonces «habrá que ir a buscarlo».

La relación con Zulema Katz llega por entonces a su final. La casa de Venezuela 725 cierra sus puertas y Urondo decide alquilar un departamento que no solo está en el mismo edificio donde vive Graciela Murúa con sus hijos Claudia y Javier, en el barrio de Colegiales, sino que se comunica con esa casa a través de una ventana en la cocina. «Claudia, que ya era grande, le preparaba las comidas que le gustaban al padre y el padre hacía lo que le gustaba a Claudia, o a Chela, o a Javier, y se alcanzaban las cosas por esa ventana», dice Beatriz Urondo.

Entre sus amigos, Urondo se jacta de preparar algunos platos, como un guiso de lentejas al que le da un toque personal con una barra de chocolate. «Pero el viejo no era buen cocinero —aclara Javier Urondo—. Era, sí, buen anfitrión y buscaba perfeccionar un par de recetas que tenía, para hacer lentejas, asado o tallarines a la carbonara. Le encantaba cocinar, pero venía de una familia donde nadie sabía. Las comidas eran excusas para estar con amigos: no era un apasionado de la cocina sino de la amistad».

En junio de 1969, Urondo concede una nota a *Primera plana* a propósito de *Homenaje a Dumas*, una obra de teatro que se encuentra «a punto de terminar». No hay la menor referencia política, el artículo anuncia además el lanzamiento de *Milongas*, el disco grabado con Avena y Alippi, y la publicación de un volumen que reunirá la dramaturgia y que en rigor Sudamericana publicará dos años más tarde. El cronista se desarma ante el carisma del entrevistado: Urondo adelanta el argumento de la nueva pieza, «mientras sonríe y sus dos hoyuelos lo transforman en un ángel *blessé*», dice.

El homenaje tiene rasgos de sátira —los personajes hablan en el español de las viejas traducciones— y se despliega a través de una sucesión de referencias a la literatura popular y los folletines del siglo XIX. Urondo apunta en el texto que «la actuación hará recordar lejanamente a la comedia del arte y será muy rica ya que la acción central no impedirá que permanentemente se jueguen escenas picarescas o directamente canallescas, como envenenamientos laterales y otras felonías». Las indicaciones escenográficas prescriben «un gran lienzo con el rostro de Dumas», el que divulgaron las «ediciones baratas»; un relator, Mandrake, explica que no se pretende enjuiciar la obra de Dumas sino retomarla «como si fuera una de las mejores aventuras posibles; esas que se identifican con la vida, que también mezclan acciones y sentimientos, pensamientos y peleas, pesares y alegrías, erotismo y amor, odios y errores, ganas y miedos».

En el desenlace, *Los Tres Mosqueteros* (que es un solo personaje) le dice a Artagnan, el protagonista, que no debió haber elegido una vida tan llena de sobresaltos. «No tenía otra opción: debía elegir entre esto y la inmovilidad. Y yo odio la quietud, la paz», responde Artagnan. El monólogo final explicita la perspectiva de la obra: «Cuando niños creíamos en las aventuras sin dolor, en el regocijo de las acciones buenas [...] pero eso no anduvo, no era suficiente: no conocíamos el destino de nuestra acción, su grandeza. Era una pelea sin amor». Las lecturas de infancia se revelan finalmente como un orden perdido: «Hemos quedado fuera del tiempo», dice uno de los personajes. También como un engaño, o en el mejor de los casos una ilusión, y entonces no hay añoranza.

«El propósito —declara Urondo a *Panorama*— es 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».

También recordar las amistades de juventud, ya que según Chiri Rodríguez Aragón «Los tres mosqueteros» era el nombre que invocaba un grupo que Urondo integraba en Santa Fe con Carlos Ragone, Ruli Jiménez y Paco Echarren, con los cuales se reunía a pasar el tiempo o las horas en que debían estar en el colegio en la confitería Las delicias y el despacho de bebidas Cedro del Líbano. «D'Artagnan era Paco y los otros Porthos, Athos y Aramis. Era el ocio absoluto», recuerda Rodríguez Aragón.

Milongas, agrega la nota de *Panorama*, tiene una «cara sentimental» que incluye «poemas que Urondo escribió a partir de tangos, milongas y valeses de su preferencia» y una «cara heroica», que según Paco consiste «básicamente, en poemas de Bartolomé Hidalgo, además de cielitos y otros poemas míos, cantados como milongas viejas o antiguas cifras anteriores a Gardel». Parece un asunto poético desvinculado de preocupaciones políticas.

El mismo mes en que aparece la entrevista, la columna de Carlos Olmedo —todavía no adopta el nombre de FAR— planea un ataque con explosivos contra la Agrupación policial Güemes, cuyos efectivos habían intervenido en la represión del Cordobazo. El proyecto no llega a concretarse, pero en la madrugada del 26 de junio de 1969 la organización realiza atentados simultáneos con explosivos contra 13 locales de la cadena de supermercados Minimax, en repudio a la visita al país de Nelson Rockefeller. La acción no es reivindicada en forma pública, lo que favorece el impacto y las especulaciones policiales y periodísticas. No hay constancia de la participación de Urondo en esos hechos, pero el plan de operaciones está expuesto en detalle por uno de los personajes de *Los pasos previos*:

Hay quince de estos supermercados en la Capital Federal y Gran Buenos Aires; la empresa es propiedad de los Rockefeller, y todo el mundo lo sabe. Se trataría entonces

de hacerlos volar al filo de la medianoche, cuando comienza el día en que llega el enviado especial de Nixon. Esa hora resultaría la más adecuada para no ocasionar heridos. Los explosivos tendrán que ser colocados a última hora de la tarde, pocos minutos antes de que los negocios cierren; de esta manera se reducirá al máximo la posibilidad de que alguien se lleve por error una carga embutida. Además los explosivos hay que colocarlos en lugares altos y muy atrás, lejos del alcance de la mano de los clientes. «Vamos a tener a los pequeños almaceneros de nuestra parte», bromeé. En cuanto a la carga hemos optado por utilizar un sistema de relojería embutido en objetos de uso común: latas de aceite, dentífricos; para dejarlos hay que buscar lugares próximos a elementos inflamables. En cada supermercado intervendrán seis personas: dos parejas y dos compañeros de apoyo, hasta ese momento, o hasta que las parejas se vayan, actuarán como maridos que esperan a sus esposas. Una vez que las parejas se han retirado, subirán al coche más veloz; recién cuando hayan desaparecido, los otros dos compañeros harán lo mismo: primero uno, luego el otro. Los coches serán abandonados preferentemente cerca de estaciones ferroviarias; allí se tomarán diversos trenes que converjan hacia el centro de la ciudad. Antes se fijarán puntos, donde parejas de enamorados se harán cargo del armamento.

Los atentados se producen tres días antes de la llegada de Rockefeller, entonces gobernador del estado de Nueva York, y su repercusión periodística da cuenta también de que los servicios de inteligencia del gobierno militar registran la aparición del grupo. El 27 de junio, en medio de una movilización contra la visita de Rockefeller, la Policía Federal asesina a Emilio Jáuregui, el secretario del sindicato de prensa, mientras marcha con otros manifestantes en el barrio de Once. No se trata de un acto ciego de represión, sino de

un crimen deliberado: militante de Vanguardia Comunista, reconocido por su perfil antiburocrático en el sindicalismo, Jáuregui es individualizado por agentes de civil, acorralado en las calles Tucumán y Anchorena después de una corta persecución y ejecutado antes de que pueda extraer el revólver que lleva consigo.

La muerte de Jáuregui conmociona a la militancia política y en especial al ambiente periodístico. Al día siguiente una marcha masiva recorre el centro de Buenos Aires en repudio al crimen. «Como muchos de nosotros, siguió enervado el proceso de la revolución cubana, deslumbrado por la personalidad del Che, pero de vuelta del foquismo miraba a China y a su revolución cultural como una segura y firme esperanza de socialismo en el mundo», escribe más tarde José Luis Mangieri en *Cristianismo y revolución*, al cumplirse el primer aniversario de la muerte. Urondo relata el episodio en *Los pasos previos*, donde Jáuregui aparece como Manuel.

Dos días después, en otro acontecimiento que incorpora la novela como parte de su trama, un grupo armado da muerte a Augusto Vandor en las oficinas de la Unión Obrera Metalúrgica, en La Rioja 1945; los atacantes se reivindican públicamente como miembros de un inexistente Ejército Nacional Revolucionario para despistar a los servicios de inteligencia. En realidad, habrían pertenecido a la agrupación Descamisados. Fue el llamado Operativo Judas, «para que elijan libremente todos los dirigentes sindicales su destino», según la advertencia de los ejecutores.

Esa noche, con previo aviso a Oscar del Priore (h), productor del disco, Urondo falta a la presentación de *Milongas* por razones de seguridad: el gobierno militar decreta el Estado de Sitio y procede a la detención masiva de militantes y dirigentes obreros. Según las reconstrucciones posteriores, aloja en su casa de Ciudad de la Paz 153 a Rodolfo Walsh, que había

denunciado la responsabilidad de Vandor en el asesinato de Rosendo García en *¿Quién mató a Rosendo?*, entonces de reciente publicación, y además dirigía el semanario CGT, de la CGT de los argentinos, opuesta a la CGT del metalúrgico.

A mediados de julio, Urondo viaja a Argel y en agosto a Santiago de Chile, para el Encuentro Latinoamericano de Escritores. Ese mismo mes, en Buenos Aires, comienza a trabajar en la corresponsalía porteña de *El diario*, con Horacio Verbitsky, Carlos Ulanovsky y Milton Roberts, un antiguo militante del Movimiento de Liberación Nacional. La corresponsalía está en Córdoba 937 y el editor es el empresario mendocino Alberto Kolton. Se trata de un matutino que dirige Jacobo Timerman y comienza a publicarse en la ciudad de Mendoza el 5 de agosto de 1969.

La primera nota de Urondo en *El diario* es un informe sobre *El santo de la espada*, la película de Leopoldo Torre Nilsson sobre la vida de San Martín. Presencia una jornada del rodaje, entrevista al productor Marcelo Simonetti y no deja pasar la oportunidad de manifestar su antipatía hacia Beatriz Guido: en el set, «el canto y la música —dice, sin necesidad— logran temporariamente acallar el parloteo de la escritora». En «Nuevo cine argentino», su nota para *Leoplán*, ya había lanzado un dardo contra Guido: «La producción de esta escritora ha sido frecuentemente objetada y muchos no ven en ella un talento literario demasiado definido. En efecto, es en el contenido de sus películas donde Torre Nilsson pareciera flaquear».

En *El diario* escribe la sección «Carta de Buenos Aires», sobre literatura: un perfil de Carlos Drummond de Andrade, otro de José María Arguedas a propósito de su suicidio, un artículo sobre el camp, una reedición de su artículo sobre Gironde con el agregado de la única foto que los muestra juntos, mientras conversan en el Museo Histórico Provincial de Rosario. También publica la crónica de su visita a Argel,



esta. Fiebre
y se declara
se "por un
a" La vida
ma de la
para comen
el dala
una paler
una en el
l'espíritu
la medio
e la comu
nidad. La
nada "Pri
- de vira
de exati
Alta
bel - que
gencia
la convic
ción y ac
ción pro
pulsada
a. Gome
sica", por
Nigro",
un movi
se actua
lmente re
tor-fuerza
sencera
lino como
otro, em
no. Camp
diferente
a el culto
grande se
reparar en
la revista
sica, com
a. "Des
gionale
culo que
a mi ma
una cla
sificación.
de. Me
Juan Montiel. Durado. La zona. suscripción. Edición. trictamente literario camp es "una sublimación proso-

por la cont
ena o im
entre las
pero en la
trastorno
contra (al
verdad).
No fu
argenteo
homo de l
s. (canta
obra cant
que en la
ciudad d
facer. Ma
cable en a
que lo en
el diablo
ha con su
gion" all
mi villa n
material)
homo, oca
que brot
La. In
placenta
Marcelo
y blason
es el aut
el campit
lides mas
divida. la
argentina
patrioter
que se en
veroso. La
dente -a
Fury
con la co
nada es l
ponde a
-camp se
se v camp
y otras m
formación
perten a
bilidad q
chiar a
tragédia
por el

¿QUE ES CAMP?

Escribe FRANCISCO URONDO
Ilustraciones de MARIO PEREZ COLMAN

PERIODISTA CULTURAL.
Nota para El diario, de Mendoza.

donde es invitado como observador junto a Mario Benedetti y René Depestre, los intelectuales de Casa de las Américas. El Festival Panafricano de Cultura lo deslumbra: «Noche a noche, en todos los teatros y plazas de la bella Argel, se brindaban los más diversos y exóticos programas musicales

y teatrales de toda África —escribe—. Participaron más de 3000 artistas y de los quejidos musulmanes se podía pasar rápidamente al orgiástico desenfreno del África negra. Resultaba curioso ver a las musulmanas cubiertas de velos observando atónitas y reprimidas la libertad corporal de los casi desnudos negros y negras de remotos e ignorados países ubicados al sur del Sahara». Al pasar señala la presencia de milicianos del Frente de Liberación de Mozambique —«brevemente licenciados para esta oportunidad»— y del Movimiento de Liberación Nacional de Argelia, y el objetivo político que subyace al encuentro: «Participaban en él más de 200 delegados —algunos de ellos jefes de Estado y ministros— y discutían problemas de la cultura africana y su vinculación con la lucha de liberación, con la unidad del continente y con el desarrollo económico y social».

Urondo estrecha su relación con los intelectuales de Casa de las Américas: «Tuvimos ocasión de hablar largo y tendido, ya fuera entre discurso y discurso de los delegados al Simposio, o recorriendo los quebrados callejones de la vieja Kashba —dice Mario Benedetti—. Recuerdo, por ejemplo, cuánto discurrimos en un café de la célebre plaza del Emir Abdelkader, a la vista de una muchacha, linda y árabe, que subió a un taxi y prestamente se desprendió del velo y de todo el atuendo tradicional como de una cáscara inservible». El intelectual comprometido que es Urondo en la plaza de Argel no es tan diferente del joven despreocupado que dejaba pasar las horas «mirando a las chicas» (Rodríguez Aragón) en la confitería Las delicias, de Santa Fe. En medio de «la presencia alucinante de tantas razas y religiones», Urondo se detiene para describir a las llamativas mujeres marroquíes y «las incalculables senegalesas», y cita a «una bella miliciana negra de Cabo Verde que respondía al nombre de Louisitte» que reaparece en *Los pasos previos*, en contacto con Mateo, su alter ego, a quien «le atraía extrañamente».

Carlos Ulanovsky, su compañero en *El diario*, era ya un periodista especializado en espectáculos. «Empecé a tratar a Urondo en la vida cultural de los 60 —cuenta—. Era un tipo muy vinculado al teatro, muy conocido. Lo veía en los estrenos; él era parte de ese grupo de intelectuales, actores, escritores, progres, de izquierda, al que uno aspiraba a pertenecer». En el trabajo compartido Urondo se muestra como «un tipo súper afable, lo que llamaría un *bon vivant*, un sensualote del chupi y del morfi». No obstante, el humor queda a veces congelado por repentinos juicios críticos. Ulanovsky recuerda una reunión social en la que escritores y periodistas hacen un juego en ronda en el que deben definirse con una frase. Los juegos provocadores entre intelectuales son típicos de la época y de los encuentros que organiza Pirí Lugones, como discutir a quién se arrojaría al mar, en caso de que el grupo de amigos estuviera en una balsa. «Yo soy de la generación jodida por Frondizi» —dice Urondo, cuando le llega el turno.

El *diario* también publica columnas de opinión de Haroldo Conti —a solicitud de Urondo— y un anticipo de *Los poemas de Sidney West*, en el que se recuerda el espectáculo *Contrapunto* y se cita al propio Urondo como voz de autoridad sobre la poesía de Gelman. La pérdida progresiva de lectores y de anunciantes lleva al cierre del medio el 31 de marzo de 1970, pero Urondo permanece ligado a la redacción, ya que Timerman empieza a desarrollar el proyecto del *diario La opinión* y Verbitsky —secretario de redacción— lo convoca como redactor de cultura. Al mismo tiempo integra, junto a Rodolfo Walsh, Juan Gelman, Nicolás Casullo y Jorge Luis Bernetti, entre otros, la agrupación sindical de la prensa que aglutina a periodistas de izquierda y peronistas con el objetivo, según Eduardo Anguita y Martín Caparrós, de «crear una usina de acción psicológica, lanzando trascendidos, informaciones, versiones que permearan la línea editorial de los medios donde trabajaban».

A fines de mayo de 1970 Urondo decide pasar unos días en Santa Fe. Tiene que escribir la adaptación de *Madame Bovary* para *Las grandes novelas* y José María Paolantonio le presta una casa en Guadalupe. El domingo 31, mientras comparte un asado con los amigos de la ciudad, escucha por la radio el comunicado en que Montoneros anuncia la condena a muerte de Pedro Eugenio Aramburu, secuestrado dos días antes. «Se sorprendió tanto como yo —dice Chiri Rodríguez Aragón—, igual que todos los que no teníamos nada que ver con el asunto. Inmediatamente, aprovechó la visita de un amigo mío, Schurjin, el hijo del pintor, que estaba en auto y le dijo “me voy con vos, me vuelvo a Buenos Aires con vos”, y ahí levantó todo».

Urondo tampoco tiene que ver con el secuestro y la muerte de Aramburu, pero la inquietud tal vez se relaciona con otras actividades secretas. El 30 de julio de 1970 las Fuerzas Armadas Revolucionarias se dan a conocer al tomar por asalto la pequeña ciudad de Garín, en el partido de Escobar, a 40 kilómetros de Buenos Aires. Previamente, en el mes de marzo, asaltan un banco en la localidad de Don Torcuato, para proveerse de fondos, mientras afinan las cuestiones internas de la organización, conformada por la fusión de las columnas 2, 3 y 8 del Ejército de Liberación Nacional, el Elena, en el código de los militantes.

En su reconstrucción de la Operación Gabriela, como se llamó al copamiento, Mauricio Chama y Mara González Canosa dicen que no existe una lista completa de los militantes —aproximadamente 40— que intervinieron en el episodio aunque identifican a varios participantes: «Carlos Olmedo, a cargo de la dirección del operativo y de la coordinación de los diversos comandos; Juan Julio Roqué, que se encargó del diseño militar de la operación; Juan Pablo Mestre, quien dirigió el comando ubicado en la Avenida Belgrano para que no salieran vehículos del pueblo;

Francisco Urondo y Roberto Quieto, que dirigían distintos comandos; y también María Angélica Sabelli, Alberto Camps, Marcos Osatinsky y Marcelo Aburnio Verd». La semblanza en forma de carta que publica *Evita montonera* en octubre de 1976 afirma, en cambio, que Urondo se unió a las FAR «al día siguiente de Garín, [...] llevado por Carlos Olmedo».

Además de la eficacia y la coordinación con que actúan los comandos, la prensa resalta la proporción de mujeres que intervinieron en el copamiento; según algunas versiones, Claudia Urondo ya había participado en los atentados contra los supermercados Minimax, a los 16 años, y pudo haber estado en Garín. A la vez, Carlos Goldemberg y Sergio Paz Berlín realizan la inteligencia previa y durante el copamiento permanecen en una posta sanitaria instalada en Escobar.

Los militantes se dirigen a Garín desde distintos puntos de la Capital Federal y el Gran Buenos Aires a bordo de siete remises y fletes, cuyos conductores son reducidos y encerrados en la caja de una camioneta. Al llegar se dividen en parejas y recorren la ciudad. Simulan vender oleografías para observar los puntos estratégicos. Finalmente despliegan un conjunto de acciones simultáneas: el cierre de las salidas de Garín; el corte de líneas telefónicas; la captura del único radioaficionado local; el copamiento de la subcomisaría y el asalto a la sucursal del Banco de la Provincia de Buenos Aires, en el que resulta herido el cabo primero Fernando Sulling. Desde las 13.40 hasta las 14.32 «ocupamos 7 vehículos, interrumpimos las comunicaciones radiales, telefónicas y telegráficas, redujimos al personal policial de la subcomisaría y de la custodia del banco e impedimos la salida de vehículos y personas», informan las FAR en un parte de prensa.

Los comandos actúan de manera autónoma pero con un coordinador central con el que se comunican a través de *walkies talkies*. Se llevan el dinero del banco, armas y uniformes de la policía. En la comisaría y en otros lugares de

la ciudad pintan «Libres o muertos. Jamás esclavos. Fuerzas Armadas Revolucionarias», y arrojan panfletos en la calle. «Como ustedes comprenderán, esto no es contra los banqueros, esto es un asalto eminentemente político para derrotar al régimen que actualmente nos gobierna, por lo tanto pido a ustedes que no colaboren con la policía», dice uno de los guerrilleros a los empleados y clientes sorprendidos en el banco. Se retiran después que uno de los grupos sostiene un tiroteo en el acceso a la ciudad con policías de Ingeniero Maschwitz y General Pacheco, que llegan alertados por un vecino.

El cabo primero Sulling muere a causa de las heridas. Las crónicas describen a su atacante como una mujer joven de pollera corta y botas, quien esgrimía una metralleta. El hecho motiva un segundo comunicado de prensa donde las FAR afirman que el policía murió por desobedecer la orden de rendirse. «Los combatientes del pueblo no hemos elegido la violencia: simplemente hemos decidido dejar de padecerla —declaran—. Como alguna vez lo dijera el Che, peleamos movidos por un profundo sentimiento de amor al hombre y a la vida. De nuestro enemigo es la culpa de que tengamos que matar para ser libres».

La coyuntura política está signada por la ejecución del expresidente Pedro Aramburu —que «lo enfrenta con sus actos, paraliza la mano que firmaba empréstitos, proscripciones y fusilamientos», escribe Rodolfo Walsh—, el recambio de Onganía por el general Roberto Levingston en la presidencia del país y otras acciones guerrilleras de alto impacto, como el copamiento de la localidad de La Calera, en Córdoba, también por Montoneros. En ese marco, la acción de Garín cobra una repercusión extraordinaria. La prensa subraya las características de la operación, perfectamente sincronizada. Los propósitos de las FAR están cumplidos: realizar un acto de «expropiación» para obtener recursos económicos y materiales, y de «propaganda armada» que

reivindica la violencia como método de acción política y contribuye a desestabilizar al régimen militar.

La presunta participación de Urondo al frente de uno de los comandos hace presumir que tiene algún tipo de entrenamiento militar. Dos años antes, en el Congreso Cultural de La Habana, el cubano Ambrosio Fornet se pregunta «si es posible ser un intelectual sin ser revolucionario y, más concretamente, si es posible ser intelectual en una revolución sin ser revolucionario». Urondo avanza en consecuencia con ese interrogante, pero el paso lo distingue en primer lugar de la mayoría de los escritores e intelectuales que apoyan la lucha armada, como dice en *Los pasos previos*, solo en términos de declaraciones. Y a la vez no deja de escribir ni de sostener los interrogantes básicos de su pensamiento y de su estar en el mundo, que progresivamente entrarán en tensión con las exigencias de la militancia.

Entre agosto y diciembre de 1970 las FAR llevan a cabo al menos tres asaltos a bancos en Quilmes, La Plata y Córdoba. El último termina en un tiroteo con policías que provoca la muerte de Liliana Raquel Gelin —a quien Urondo dedica un poema— y la captura de Marcos Osatinsky, Alfredo Kohon y Carlos Astudillo, quienes son trasladados a la cárcel de Rawson. En diciembre, además, la revista cubana *Gramma* difunde «Con el fusil del Che», la entrevista de Urondo en que Olmedo expone la ideología de las FAR, su origen como formación de apoyo a la columna de Guevara y la justificación de la violencia ante la condena periodística por la muerte del cabo Sulling.

En esa época Urondo vuelve al periodismo y retoma las colaboraciones para *Panorama*. En dos ediciones consecutivas de la revista publica entrevistas con Juan L. Ortiz y Julio Cortázar. La primera ocupa una página en la sección de cultura; la segunda es una nota de tapa y una exclusiva, ya que Cortázar pasa por Buenos Aires de incógnito, en una escala entre un viaje a Santiago de Chile y su regreso a París.



UNA ENTREVISTA EXCLUSIVA.
Urondo con Julio Cortázar,
de incógnito en Buenos Aires
en 1970.

Urondo es la persona que espera a Cortázar en el aeropuerto de Ezeiza, como lo documenta una de las fotografías que publica *Panorama* en la edición del 24 de noviembre de 1970. Bajo el título «El escritor y sus armas políticas», Cortázar se explaya sobre el proceso político abierto en Chile con la presidencia de Salvador Allende (que asume a principios de ese mes), la situación de América Latina, su relación con la Argentina (contra los que le reprochan vivir en Francia y «ser un europeo disfrazado de latinoamericano»).

La entrevista, según la presentación que hace la revista, transcurre durante dos horas y media en una vieja casa de Palermo, ante un par de vasos de whisky, «un perro silencioso» y «un magnetófono» que graba la conversación. Hay un optimismo compartido: Cuba y Chile indican para Urondo «el hecho de ir caminando hacia el socialismo»; Cortázar se declara «absolutamente convencido de que América latina será socialista».

En otro pasaje de la nota Cortázar defiende el proyecto de *Libre*, una revista dedicada «a los problemas políticos y culturales de América Latina» que provoca sospechas y luego el rechazo de intelectuales cubanos porque es financiada por Albina de Boisrouvray, nieta y heredera del llamado rey del estaño, Simón Iturri Patiño, y mecenas del arte europeo de izquierda; fantasea con que esa publicación pueda tener distribución continental y contrarrestar la influencia de *Life* y del *Reader's digest*. Urondo valora positivamente el proyecto ya que «conjurar la dispersión», dice, es un tema «cultural-revolucionario»; de hecho forma parte de los colaboradores de la revista, que publica cuatro números entre septiembre de 1971 y julio de 1972 con dirección rotativa de notables escritores (entre ellos Juan Goytisolo, Jorge Semprún y Mario Vargas Llosa). La entrevista con Cortázar apenas tiene una referencia literaria hacia el final, aunque de todas maneras signada por la política, ya que Cortázar expone el plan de *Libro de Manuel* y Urondo observa «un hilo conductor» en la «fidelidad» que mantiene a los modismos argentinos y «su conexión con el problema político latinoamericano, su compromiso».

Una anotación en los papeles personales de Rodolfo Walsh, el 14 de diciembre de 1970, da cuenta de la repercusión de la entrevista y de su trasfondo: el debate acerca del compromiso político de los escritores. «La discusión sobre Julio [Cortázar] se reabrió el mes pasado cuando estuvo aquí. Es una discusión estéril, porque lo que debe discutirse

es lo que el escritor escribe y no dónde está», dice Walsh en alusión a las críticas a Cortázar por el hecho de vivir fuera del país. Lo que sigue es una reflexión que debió compartir con Urondo, que forma parte de las ideas corrientes en la época: «Todos nuestros escritores están exiliados frente a la revolución. [...] No peleamos nosotros mismos. Nuestro rango en las filas del pueblo es el de las mujeres embarazadas, o los viejos. Simples auxiliares, acompañantes».

Entre enero y febrero de 1971 Urondo viaja a España y al regreso pasa por Santiago de Chile. Ese año la editorial Llibres de Sinera publica en Barcelona su antología *Larga distancia*. El libro aparece en la colección de poesía *Ocnos*, que bajo dirección de Joaquín Marco introduce en España el nuevo canon de la poesía latinoamericana: el catálogo incluye *Los pequeños infiernos*, de Roque Dalton (1970); *El justo tiempo humano*, de Heberto Padilla (1970); *Segundo libro de la ciudad*, de César López (1971); *Pameos y meopas*, de Cortázar (1971); *Poemas*, de Ernesto Cardenal (1971) y *Los poemas de Sydney West*, de Gelman (1972). En 1972, Llibres de Sinera publica también *En la masvida*, antología de Gironde con prólogo de Urondo. El enlace entre los poetas latinoamericanos y los editores españoles es José Agustín Goytisolo, quien los contacta en Cuba; «tanto Roque Dalton como Paco Urondo como César López eran poetas que tenían una presencia inmediata en el primer plano de la poesía hispanoamericana», dice Joaquín Marco en una entrevista posterior a propósito de la colección *Ocnos*.

En Santiago de Chile, entrevista a Antonio Skármeta y Enrique Lihn para analizar la política cultural de Allende y la polémica que sostienen con intelectuales comunistas. Lihn cuestiona al periodismo de izquierda por populista: «no es un periodismo de información técnica que realmente promueva un proceso de conciencia», dice, en lo que puede verse como un anticipo de la discusión que plantea

más tarde Urondo en el proceso de edición del diario Noticias. En cambio, agrega por su cuenta, «una de las tantas funciones de los escritores podría ser la de mediadores, servir de puentes» con los obreros y campesinos, «ayudar a verbalizar la experiencia de esta gente». Urondo toma partido por el Taller de Escritores de la Unidad Popular —que agrupa a sus entrevistados junto a Jorge Edwards, Waldo Rojas y Hernán Loyola, entre otros— y tilda de «malas interpretaciones» a las críticas realizadas por los comunistas. La relación con Cuba parece determinante en su alineamiento con Lihn y Skármeta y con otros intelectuales a los que destaca en Chile, como el novelista Carlos Droguett, «un escritor de primera línea», al que promueve a través de artículos, o la ensayista Marta Harnecker, autora de *Los conceptos elementales del materialismo histórico*, libro de cabecera para los militantes de la época y en quien Urondo resalta «la paciencia revolucionaria» y «la resignación de lucimientos personales».

El perfil de Juan L. Ortiz reafirma desde el título un valor de la juventud: «Sabiduría de intemperie». La excusa de la nota es «la próxima publicación de sus obras completas» que «sacudirá a inadvertidos que desconocían o solo contaban con referencias anecdóticas de esa personalidad casi de leyenda», aunque *En el aura del sauce* recién aparece hacia mediados del año siguiente. Ortiz no le da ninguna importancia a las experiencias concretas de su vida ante «la experiencia poética, la experiencia humana, la experiencia íntima» que define el eje de su existencia, como dice en uno de sus textos, pero Urondo traza un recorrido entre la infancia en el campo entrerriano, las referencias a la historia política («por ese entonces conversaba Ortiz con los sobrevivientes de Caseros o de la Guerra del Paraguay»), la vida en Gualeguay y el viaje a China. Ortiz lee un poema, lo canta, se confía con Urondo:

—Sabe, Paco, a veces me parece que estoy del otro lado —dice—; ahora mismo, cuando estuve enfermo, con ese estado de excitación, veía los árboles venir hasta mí, como Rilke en Muzot, cuando le parecía que cada árbol respiraba con los pulmones de él.

Como en los años 50, cuando cruzaba el río con poetas de Santa Fe y de Buenos Aires, Urondo lo visita en su casa. Encontrarse con Ortiz es también, en otro sentido, pasar del otro lado, el lado de la auténtica poesía. «Con pasitos cortos —escribe Urondo—, el cuerpo ligeramente inclinado, trae agua para el mate, recuerda una anécdota, muestra una florcita novísima que ha nacido recién en la ladera del parque, el sol que se refleja en el vértice lejano de la colina, una de las tantas que termina diluyéndose en la orilla del río Paraná, o en el aire saturado de transparencias». La nieta de Ortiz da vueltas por la casa, toma esa flor y trata de volver a ponerla en el lugar en el que estaba.

Urondo y Ortiz se quedan por un momento mudos ante la escena.

—Mire usted —dice Ortiz.

Más tarde volverá sobre esa historia.

El tiempo de la violencia

En 1971 la violencia política y la represión van en alza. En la mañana del 8 de marzo, en Rincón de Milberg, partido de Tigre, una patrulla de la policía bonaerense sorprende a dos jóvenes militantes de las Fuerzas Armadas Peronistas, Manuel Belloni y Diego Ruy Frondizi, y los ejecuta después de un tiroteo. El caso provoca conmoción: Frondizi es sobrino del expresidente; la policía intenta cubrir el asesinato; Lidia Lili Massaferro, la madre de Belloni, irrumpe en una asamblea universitaria y pronuncia un vibrante alegato contra la represión.

Hasta ese momento Lili Massaferro está vinculada al ámbito de la publicidad y del cine. Tuvo un momento como actriz en el que participó en varias películas bajo el seudónimo Lili Gacel —entre ellas *La casa del ángel*, de Torre Nilsson—, aunque es más recordada como la chica vestida de vaquera que aparecía en la propaganda de los cigarrillos Arizona, y trabaja como relacionista pública de la revista *Gente y la actualidad*. «Yo no sé nada de política, pero tengo los mismos deseos que ustedes de un país mejor —dice delante de los estudiantes—. Aquí vengo como una madre, y como madre quiero hablarles. No se queden solos. Nosotros vamos a estar siempre, los vamos a acompañar, porque la lucha de ustedes es la nuestra».

Massaferro hace denuncias y reclamos públicos por el asesinato de su hijo. Entre quienes la acompañan

está Urondo, a quien conoce por haberse cruzado en las reuniones en la casa de Piri Lugones. Comienzan una relación de pareja, pero él mantiene en secreto su participación en las Fuerzas Armadas Revolucionarias. Cuando ella se entera hace una escena y prorrumpe un discurso que pasará a ser citado como parte del anecdotario militante: «Me estuviste mintiendo hasta hoy, ocultándome la verdad, sabías que estaba desesperada, que necesitaba de los compañeros y no me dijiste nada. Si ahora se te ocurre insinuar que no tengo capacidad para militar, la patada en los huevos que te doy te la vas a acordar para toda la vida». A los 44 años, Massaferro se convierte en activista revolucionaria y comienza a ser conocida como «la Pepa».

Urondo ingresa en *La opinión*, cuya planta está en proceso de definición. Si bien la búsqueda apunta a periodistas más jóvenes, tiene prestigio, experiencia en distintos medios y cumple con otro requisito, tácito pero importante, del perfil al que apuntan el jefe y los secretarios de redacción, los hermanos Juan Carlos y Julio Algañaraz y Horacio Verbitsky. «Casi todos los candidatos a integrar *La opinión* —dice al respecto Graciela Mochkofsvky en su biografía de Timerman— eran militantes peronistas o de izquierda, tenían relaciones estrechas con esos militantes o, cuanto menos, simpatizaban con ellos. Los periodistas sin compromiso político eran escasos y resultaban sospechosos; no se concebía que, en una época de proyectos colectivos y revulsión política, un periodista no adhiriera a algún bando».

Además, Urondo tiene nombre, y es un plus que los editores aprecian: *La opinión* destaca la firma como parte del encabezado de los artículos. Los periodistas adquieren otro rango en sus páginas, son autores y no ya cronistas anónimos que, en el mejor de los casos, como ocurre en otras publicaciones, deben conformarse con que sus nombres aparezcan en cuerpo menor al pie de las notas. «Los redactores

de *La opinión* disfrutaban la envidia de sus colegas de otros diarios. Ganaban más, podían escribir lo que quisieran y firmaban», agrega Mochkofsky.

El proyecto de Timerman sigue el modelo de *Le monde*. Su diario se pretende políticamente independiente y rompe con los formatos locales: sin fotos, con mucho análisis, de gran calidad, se dirige a una minoría con el objetivo de formar opinión. La orientación ideológica es la de *Primera plana*: derecha en economía, centro en política, izquierda en cultura. El primer número aparece el 4 de mayo de 1971 y entre otras notas incluye un artículo de Verbitsky sobre la muerte del teniente Mario Asúa en un asalto de las FAR a un camión militar, en Pilar; es el primer oficial caído en un enfrentamiento con la guerrilla.

Una semana antes, el 27 de abril de 1971, el poeta Heberto Padilla comparece ante la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y se denuncia por contrarrevolucionario. La historia comienza como una rencilla entre escritores pero cobra relieve con la premiación de su libro *Fuera del juego* (1968) en un concurso de Casa de las Américas y el 20 de marzo Padilla es encarcelado por el gobierno cubano. El 9 de abril el diario *Le monde* publica la carta que un conjunto de intelectuales notables dirige a Fidel Castro, «solidarios con los principios y objetivos de la Revolución cubana» pero preocupados por la detención de Padilla. Los firmantes son en su mayoría europeos pero hay también latinoamericanos: Claribel Alegría, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa y Julio Cortázar, el único argentino. «Como el gobierno cubano hasta el momento no ha proporcionado información alguna relacionada con este arresto —declaran—, tememos la reaparición de una tendencia sectaria mucho más violenta y peligrosa que la denunciada por usted en marzo de 1962, y a la cual el comandante Che Guevara aludió en distintas ocasiones al denunciar la supresión del derecho de crítica dentro del seno de la Revolución».

Padilla es liberado el 27 de abril. «Estaba detenido por contrarrevolucionario», dice, ante el auditorio que se congrega en la UNEAC, conformado por escritores y agentes de la Seguridad del Estado cubano. Reconoce «una serie de injurias y difamaciones a la Revolución que constituyen y constituirán siempre mi vergüenza» y agrega que «bajo el disfraz del escritor rebelde [...] objetivamente trabajaba contra la Revolución». Entre líneas queda claro que presentó una declaración de arrepentimiento ante el gobierno revolucionario y que le fue aceptada con la condición de que hiciera pública su rectificación. Su caso es también una lección y una advertencia, porque Padilla utiliza el plural, como si hablara no ya en nombre propio sino en el de los intelectuales: «Nosotros no hemos estado a la altura de esta Revolución», afirma.

La autocrítica tiene detalles patéticos —Padilla dice que se puso a escribir poemas sobre la primavera, rompió el manuscrito de una novela que publicaría Carlos Barral en España y cubre de elogios a «los compañeros de la Seguridad», los policías que lo custodian— y también escabrosos, porque revela la estrecha vigilancia sobre los escritores locales y sus contactos con extranjeros y extiende una sospecha generalizada al advertir sobre «la cantidad de enemigos que vienen a nuestro país disfrazados de poetas, disfrazados de teatristas, de sociólogos, de fotógrafos». Como colofón, Padilla acusa como contrarrevolucionarios a Belkys Cuza —su esposa—, Pablo Armando Fernández, César López, José Yanes, Norberto Fuentes, Manuel Díaz Martínez, Virgilio Piñera y José Lezama Lima. Acto seguido, Cuza, Fernández, López y Díaz Martínez pasan al estrado y se autoinculpan mientras que Fuentes niega la acusación; los otros están ausentes y todos padecen a partir de ese momento un largo ostracismo.

El 21 de mayo se publica en Madrid una segunda carta de intelectuales que reúne más firmas, aunque no cuenta ya

con la de Cortázar. «El lastimoso texto de la confesión que ha firmado Heberto Padilla solo puede haberse obtenido por medio de métodos que son la negación de la legalidad y la justicia revolucionarias», dicen; el episodio «recuerda los momentos más sórdidos de la época stalinista, sus juicios prefabricados y sus cacerías de brujas».

Ningún escritor argentino se pliega a la protesta. En un artículo publicado el 26 de mayo en *La opinión* —«Ofuscaciones, equívocos y fantasías en el mal llamado caso Padilla»— Rodolfo Walsh sostiene que se trata de una discusión impuesta desde Europa y que en Argentina hay otros episodios más importantes para considerar que «los treinta y siete días de encierro y la posterior humillación del poeta cubano». Se refiere, sin especificarlos, al crimen de Emilio Jáuregui, la clausura del periódico CGT, el secuestro y la desaparición del abogado Néstor Martins y su cliente Nildo Zenteno, la censura en el cine y la condena judicial por la que Nicolás Casullo debe retirar de circulación y destruir su novela *Para hacer el amor en los parques*, considerada inmoral. En su opinión no se puede comparar el aspecto represivo del estalinismo con lo que ocurre en Cuba y la dura respuesta de Fidel Castro a la segunda carta —tilda de «ratas intelectuales», «canallas» y «descarados» a quienes critican al gobierno— no es tan grave como parece porque parafrasea una respuesta de José Martí en una coyuntura parecida. Tres días después apunta en sus papeles que «aparentemente yo dije y ordené lo que muchos querían decir». Su intervención no se limitó a la redacción de esa columna: «El caso Padilla de todas maneras nos ha agitado, nos ha sacudido, nos ha acercado y alejado. Cuando la primera ola rompió aquí, nuestros amigos se habían reunido para enviar a La Habana una carta o un cable. Pude desarmar eso en media hora, con media docena de preguntas. Pero es notable que esas preguntas no se les hubieran ocurrido».

Urondo no se pronuncia en público, pero el 26 de noviembre de 1971 publica en *La opinión* una reseña negativa sobre un libro de Pablo Armando Fernández, uno de los autores excomulgados. Bajo el título «Un escritor cubano que no logra articular lo barroco», critica *Los niños se despiden*, publicado en Buenos Aires por el Centro Editor de América Latina. «La obra de Lezama Lima seguramente ha gravitado sobre esta novela del poeta cubano, premiada por un jurado internacional en el concurso que anualmente organiza la Casa de las Américas de su país. Sin embargo, el discípulo no alcanza aquí la talla del maestro [...]. En su escritura intenta diversos estilos que no se armonizan, técnicas —especialmente las aportadas o sacralizadas por la última novela latinoamericana, aunque arranquen de Joyce— que desentonan». El 22 de febrero de 1972 comenta *Condenados de condado*, de Norberto Fuentes, libro de relatos sobre lo que se conoce como «Guerra contra bandidos», un alzamiento guerrillero contra el gobierno de la revolución. Urondo señala la «conmovedora solvencia» del libro y «la limpieza de su prosa», aunque no hace referencia a las acusaciones contra el autor. «Los héroes de Fuentes —que reaparecen en distintos relatos— son hombres limitados, a veces irracionales; bondadosos y crueles. Los revolucionarios, los hombres que ofrecen sus vidas para defender la revolución, no son perfectos en estos cuentos. Tal vez Fuentes cumpla así un acto de fidelidad con la realidad», dice, en cambio, y a continuación parece dirigirse a un público de pares, de entendidos: «la ingenuidad» de Fuentes, «su mordacidad», «no son animosas», es decir, no se dirigen contra la revolución, sino que tienen otros motivos, a saber, «el pudor ante las emociones básicas que las situaciones límites desencadenan», «el humanismo pequeño burgués».

A diferencia de lo habitual en la prensa, *La opinión* publica los comentarios de libros y las entrevistas con escritores en los

días de semana y no los separa de la información. Timerman le pide a Carlos Ulanovsky que comente los programas de radio como era corriente con los estrenos de cine y teatro, como noticias, y el mismo tratamiento se extiende a los libros. Los domingos el diario agrega un suplemento, dirigido por Gelman, en el que aparecen ensayos y artículos de fondo. «A Timerman no le gustó —dice Mochkofsky—: las notas eran muy largas, hacían falta más noticias culturales y los textos debían ser más breves —sugirió que averiguaran qué libro estaba escribiendo Cortázar, por ejemplo— Pero Gelman siguió adelante con su suplemento y Timerman lo toleró».

La primera nota de Urondo en *La opinión* es una reseña de *Las estrellas frías*, novela de Guido Piovene que analiza en el marco de la narrativa italiana del siglo xx. «Son los novelistas que pasaron por el fascismo primero, por la Segunda Guerra Mundial después. Los que debieron sacudirse de encima los ornamentos magníficos de Gabrielle D'Annunzio, los que tradujeron al italiano toda la narrativa norteamericana que arranca desde Theodore Dreiser», escribe; es un tema que ya demuestra conocer en la entrevista con Vasco Pratolini que publica en la década anterior en *Leoplán*. Urondo comenta libros de poesía, narrativa y teatro y escribe perfiles de autores —de Raúl González Tuñón, de Nicolás Olivari, de Pablo Neruda, por la recepción del premio Nobel, en 1971, entre otros—, reportajes «sin preguntas» —Elías Castelnuovo, el militante sindical Mateo Fossa, Nicanor Parra— y ensayos sobre cuestiones culturales de actualidad.

Su proyecto como escritor sigue en curso: Sudamericana publica en junio de 1971 *Teatro*, un volumen que reúne su obra en el género y excluye *Veraneando* por razones que no se explican; De la Flor anuncia además la edición de su obra poética. El 29 de junio *Panorama* publica una entrevista en la que recorre su historia poética: la iniciación en el Retablillo de Maese Pedro, el contacto con *Poesía Buenos*

Aires, la influencia de Brascó y Bayley, sus libros. «Como si contemplara interminablemente el resplandor de un planeta propio, los ojos de Francisco “Paco” Urondo no dejan nunca de brillar», anota el reportero, Marcelo Pichon Rivière. El humor que Urondo «ejerce sin pausa» entre la ternura y la ironía es una clave personal: «No se trata de una actitud que solo se realiza en su vida; en sus poemas también está presente esa falta de distancia entre las cosas y el que escribe, esa ausencia de toda impostura, de toda retórica».

La política, aclara Urondo, le importó desde joven aunque estuvo escindida de su obra. La declaración no resulta demasiado llamativa en la coyuntura, pero en el final de la entrevista agrega que «probablemente» no escribirá más ficción sino «libros testimoniales», porque «la realidad que vivimos me parece tan dinámica que la prefiero a toda ficción»; y seguirá escribiendo poemas, «una especie de fatalidad». Urondo está por terminar su primera novela, *Los pasos previos*: «Cuenta o intenta contar la historia de algunos héroes anónimos de esa etapa revolucionaria que comienza un poco antes de 1966 y que culmina con el Cordobazo, en el 69. Los personajes son algunos periodistas, que representan el papel de apóstoles, de difusores», dice. Y revela el procedimiento de construcción del libro: la inserción de materiales periodísticos sobre la militancia peronista y el medio artístico como contexto de la ficción.

En esos días, los servicios de informaciones del gobierno militar avanzan en sus averiguaciones sobre las organizaciones guerrilleras y detienen a miembros de las FAR: el 2 de julio, un grupo de tareas del Ejército secuestra a Marcelo Aburnio Verd y a su esposa Sara Palacio en la casa que comparten en la ciudad de San Juan; el 7, en Buenos Aires, Roberto Quieto es capturado por otro grupo de civil cuando sale de la casa de sus suegros; el 13, en el barrio de Belgrano, caen Juan Pablo Maestre —empleado de Gillette, como lo fue

Carlos Olmedo, el único que ha pasado a la clandestinidad— y su esposa Mirta Missetich. El cuerpo de Maestre —herido de bala en el procedimiento— aparece horas después en una zanja, en un paraje de Escobar.

Verd, Palacio y Missetich se convierten en desaparecidos. La detención de Quieto es regularizada porque pide ayuda a los gritos y llama la atención de policías de uniforme, y su esposa, Alicia Testai, presenta un hábeas corpus y moviliza solicitadas en la prensa. El equipo de abogados defensores de presos políticos encabezado por Rodolfo Ortega Peña y Eduardo Luis Duhalde aporta pruebas que involucran a la Policía Federal en el secuestro de Maestre y Missetich. Este caso tiene una repercusión mayúscula, en la que *La opinión* juega un rol importante, ya que le dedica las portadas del 20 al 22 de julio. Urondo asiste a la inhumación de Maestre y toma nota de la presencia de policías y agentes de inteligencia de civil.

«Verd fue torturado en procura de información —dice Pedro Lipcovich en una crónica sobre el episodio—. Presumiblemente cumplió con lo que, en la organización a la que pertenecía y tomando como modelo al FLN de Argelia, se había considerado exigible para un militante: resistir la tortura durante las horas suficientes como para que sus compañeros pudieran ponerse a salvo». Según el relato, esas declaraciones orientaron a los servicios de inteligencia para las siguientes operaciones contra la FAR. ¿Habría surgido entonces algún dato sobre Urondo? Los frecuentes viajes a Cuba no habían pasado desapercibidos; Javier Urondo recuerda: «un día vienen unos policías de Superintendencia [de Coordinación Federal] a preguntar por qué tenía en el pasaporte una salida de México y no tenía ninguna entrada a ese país». Coordinación Federal es el organismo que centraliza la vigilancia política.

Urondo parece lejos de la militancia en las notas que firma en *La opinión*, dedicadas al estreno de una obra

de Boris Vian, la edición de *Van Gogh*, el suicidado por la sociedad, de Antonin Artaud, o la publicación de un libro de poemas de Nora Etchenique. Una reseña de *El peronismo en la literatura argentina*, de Ernesto Goldar, publicada el 18 de junio de 1971, es todavía discreta en ese sentido. Urondo cuestiona las lecturas que hace el libro sobre David Viñas y Rodolfo Walsh —¿Quién mató a Rosendo? «le tiró un muerto al peronismo», según la afirmación brutal de Goldar— porque descalifican la crítica y alientan el macartismo, aunque el problema le parece necesario: «El tema, y su perspectiva, movilizan dos aspectos importantes de la realidad argentina. En primer término, su crecimiento político hacia una liberación. En segundo, la liberación de la colonizada cultura del país con vistas a conformar una nacionalidad».

Mientras la Superintendencia de Coordinación Federal está detrás de la organización que él integra y probablemente de él mismo, Urondo escribe sobre Juan L. Ortiz y promociona *En el aura del sauce*. El 4 de julio anuncia la próxima distribución de los tres tomos de la obra (el último había salido de imprenta a fines de mayo) en «Juan L. Ortiz, el poeta que ignoraron», artículo para el suplemento dominical de *La opinión* con dos textos inéditos del poeta entrerriano; el 20 de julio, en página completa del diario, publica «Aparece hoy en Buenos Aires la obra poética de Juan L. Ortiz, de enorme importancia en la lengua española», con un autorretrato del poeta firmado en 1930 y el poema «Me has sorprendido...».

El primer artículo parece una extensión de la entrevista publicada el año anterior en *Panorama*. Urondo recrea el diálogo en la intimidad del encuentro con Ortiz:

Sirve otro mate y espera; se ha negado sistemáticamente a responsabilizar a otros de su destino.

—Después de la marginación, puede venir ahora, con la salida de sus libros, la contraparte. Un revuelo convencional que de alguna manera lo oficialice.

—Esto sería muy grave. De ningún modo, de ningún modo: llegar a lo que han llegado amigos que aprecio mucho. Sería echar a perder todo.

—No digo *que se oficialice usted, sino que lo oficialicen a pesar suyo*.

—Sería muy grave, todavía, muy grave. No quiero decirle como cuestión mía, ha habido ejemplos.

—*Se supone que todos los hombres tienen algo de vanidad, en el mejor de los casos un poco de orgullo. Me gustaría saber cómo ha manejado usted esa vanidad o ese orgullo. Qué ha hecho con todo eso.*

—Lo tengo, lo tengo. Mi vanidad, quizás, consistiría en la paradoja de creer que no tenía vanidad. Y el orgullo, en haber sido fiel a mí mismo.

El poema que acompaña al segundo artículo pertenece a *La orilla que se abisma*, libro inédito de Ortiz. «Me has sorprendido, diciéndome, amigo,/ que “mi poesía”/ debe de parecerse al río que no terminaré nunca, nunca, de decir...», dice en los primeros versos. Urondo anticipa observaciones posteriores de la crítica: la idea de que la obra de Ortiz constituye un solo poema, «un largo poema épico —aunque saturado de lirismo—, donde el personaje principal, el héroe, es el universo, pero el universo concebido desde la sensibilidad del hombre», la existencia de un cuarto tomo de *En el aura del sauce* virtualmente en proceso (y extraviado a la muerte del poeta) y la forma descentrada de la obra como figuración del río. ¿Sería el interlocutor del diálogo que menciona Ortiz en el poema?

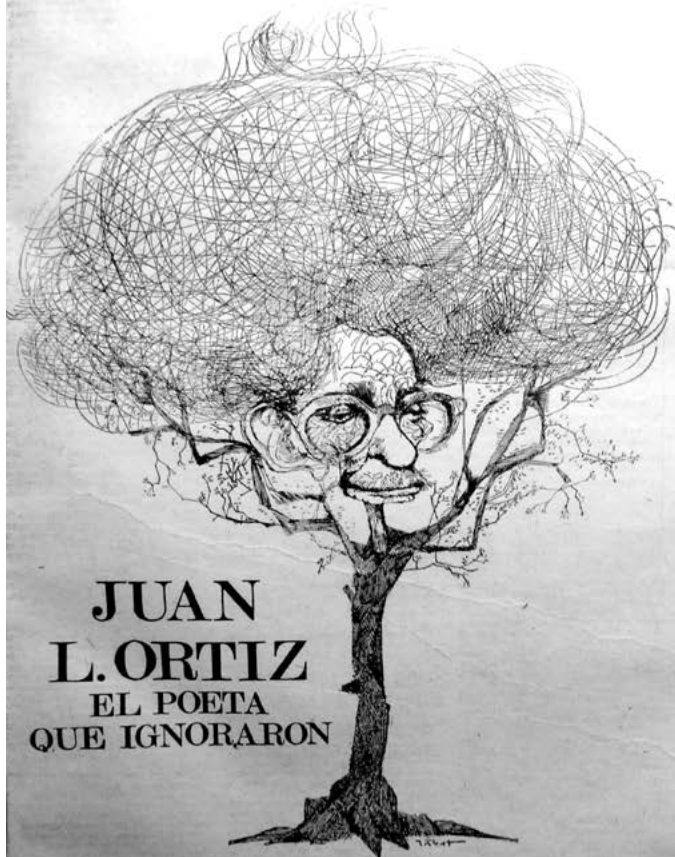
La Argentina ha tenido grandes poetas, como Hernández; más cercanos, Macedonio Fernández y Oliverio Girondo se hundieron hasta el cuello en la gran aventura de sacudir el lenguaje, de internarse en las profundidades de la existencia, convirtiendo el jadeo de una cultura en una carrera piafante y

La Opinión

LITERARIA

CULTURA-ARTES-ESPECTACULOS

Edición 4 de febrero de 1973



**JUAN
L. ORTIZ
EL POETA
QUE IGNORARON**

DESDE el año 1933 en que publicó su primer libro, han salido en total diez libros del poeta entrerriano Juan L. Ortiz. El último, hace tres años. Todos fueron editados por meansa propia y las tiradas nunca llegaron a superar los trescientos ejemplares; sean normalmente repartidos entre amigos y eventuales suscriptores.

En la próxima semana la editora Biblioteka, departamento de Publicaciones de la Biblioteca C. C. Vigil, de Rosario, pondrá en la calle tres volúmenes que reúnen la casi totalidad de la obra poética de Ortiz. La empresa lleva tres años y, en tanto, la producción del autor de *La brisa profunda* no ha cesado. Los dos poemas de Ortiz que se publican en estas páginas no estarían incluidos en la inminente publicación.

Ortiz es, seguramente, uno de los poetas vivos más altos de la lengua; uno de los autores más sólidos de la producción poética contemporánea. Su obra, no obstante, ha permanecido hasta ahora prácticamente oculta, apenas conocida por un círculo reducido de personas. En síntesis, fue construida valientemente en la soledad menos gratificante.

Cuando se toca el tema, es imposible arrojarse una queja, una ironía, advertir resentimiento ante el olvido o el desdén de sus contemporáneos: "Todo esto se debe a mí desearé —dice—, porque me parecía lo que yo hacía era algo que no debía trascender cierto límite. Creía, sencillamente, que no merecía más audiencia de la que se podía lograr en ciertos grupos de amigos. Creo que en este sentido, soy el culpable".

No desconoce que también pudieron gravitar otros factores. Ortiz siempre ha tenido ideas claramente revolucionarias en el campo político; pero no le preocupa mucho este problema; estoy satisfecho con ver abstrahido, resaltado lo que yo debía o yo podía ser".

También está su forma de escribir: su línea de trabajo de despojamiento y búsqueda desagradable para todo el oficialismo cultural, delimita a lo que puede ser sacralizado por las diversas gamas del liberalismo, desde Héctor R. Agostí a Victoria Ocampo. No coincide esta obra con el populismo chechista; tampoco con el neocasticismo epigono, agrado por los dirigentes tradicionales de la Argentina.

Parte de lo que después ha sido el patrimonio de la literatura del país, se presentó al galpón, como los caballos domados —piensa Ortiz—, en Cambiaron todas sus resonancias en un movimiento acompañado de galope, en lugar de ser concebido como los caballos; esa es la verdad". Recuerda que las condiciones de vida en el interior eran difíciles a principios de siglo, que estaba la tentación de "la carrera", de Buenos Aires. Ortiz tiene 74 años de edad.

Pero, "tampoco se puede ser complaciente, porque las condiciones fueran difíciles; las condiciones especiales de la Argentina pueden explicar muchas cosas, blanduras. Blanduras siempre en términos de equívocos; en fin, yo no puedo decir más por ser parte interconectada, como se dice". Ortiz conserva rodeado de galos y la percha. Las flores del populeto jardín de su casa, en Paraná, se encuentran con "la naturaleza" del parque

(Continúa en la página siguiente)



ENCUENTRO CON JUAN L. Graciela Murúa, Urondo, Ortiz, Rodolfo Alonso y Hugo Gola en una visita al poeta entrerriano, hacia 1956. Crédito: Biblioteca de la provincia de Entre Ríos. Gentileza de @fotosdejueale

Las críticas de poesía que escribe Urondo en *La opinión* son singulares tanto por los libros que elige como por los valores que pone en juego. No le interesan los premios literarios ni los autores consagrados. Su tema son más bien los escritores jóvenes, con frecuencia los primeros libros de autores desconocidos, aunque también relee a poetas que ya conoce y su curiosidad, siempre abierta, se extiende a autores tan distantes de su estética y de sus preocupaciones como Alejandra Pizarnik o Rodolfo Godino. En las notas sobre narrativa compone a la vez un canon de lecturas, en el que pueden ser previsibles Haroldo Conti y Bernardo Kordon y resultar sorprendentes otros autores más distantes del cruce entre literatura y política, como Antonio Di Benedetto o Juan José Hernández. El valor que aprecia en sus obras es, al

igual que en sus lecturas de poesía, el modo en que elaboran un lenguaje propio —no en el sentido de un registro individual sino más bien libre de influencias foráneas, un idioma común que habla de sujetos y de problemas soslayados— y, también, como en los poetas que celebra, el hecho de haber sido desconocidos, «aunque tal vez sea esta una preservación saludable de los esplendores poco interesantes de la fama, que poco tienen que ver con los trabajos serios».

Urondo ejerce una actitud crítica estricta, pero los reparos o los cuestionamientos rara vez son absolutos. En general su tono es positivo. Una excepción puede encontrarse en una de sus primeras reseñas en *La opinión*, «La liviandad y la astucia no son buenos materiales para la poesía» (27 de julio de 1971), dedicada a *Poesía (1970–1971)*. *La edad del cerdo y otros poemas*, de Rafael Squirru. «Los cerdos [sic] se han puesto de moda en los círculos más sacralizados de nuestra literatura. Pero en la pira va viniendo de todo: lechones sabrosos o desabridos, bien o mal alimentados, de buen pelo o sin raza. Obviamente, Bioy Casares ha dado los ejemplares porcinos de mejor constitución. De Rafael Squirru no se puede decir lo mismo», dice, como introducción a un comentario en el que señala «un Vallejo mal digerido, atragantado, incluso trasegado por casi toda la mala poesía populista» combinado con esnobismo y poses modernistas. Pero «las astucias no suelen caminar de la mano con la poesía, la piel de cordero cae y se descubre la verdadera identidad». Al comentar *Vía aérea*, segundo libro de poemas de Tomás Guido Lavalle («La esperanza como dificultad brilla en un consistente volumen de poesía», 30 de julio de 1971), reprocha el uso de giros populistas —«un desacuerdo entre el lenguaje y el habla»— e imágenes literarias en el sentido convencional pero destaca que «el rigor de su concepción permite verificar no solo una emotividad sino también una actitud política» en lo que encuentra un valor poético. «La desesperanza puede obnubilarlo, no

dejarle ver más allá de su destino la esperanza —verdadera— que entraña. Pero este es el riesgo de toda buena poesía y de quienes se deciden o pueden hacerla», agrega.

La condesa sangrienta, de «la excelente poeta Alejandra Pizarnik», es el tema de otra bibliográfica («Una historia medieval sirve de fondo a la tortura vista como abstracción», 5 de agosto de 1971). Urondo resume la historia de la princesa húngara Erzébet Báthory, los orígenes del malditismo, su recuperación en el surrealismo y en el cine de Roman Polanski, y finalmente lo pone a prueba en el contexto de la época: «El tema levanta alguna expectativa, puede ilusionar a muchos lectores en el sentido de tropezar, en algún momento del relato, con una metáfora que describa la realidad actual, rica en perversidades, aunque no la asistan castillos o vampiresas. En efecto, esta es la historia de una torturadora. Pero lo que ella hace es un juego de niños confrontado con el desarrollo que alcanzaron los nazis en la última guerra, o lo ocurrido en Argelia y en muchos países latinoamericanos». Pizarnik quiere ir a la raíz del acto sádico; Urondo pone entre signos de pregunta alguna de sus ideas, como que Báthory demuestra que la «libertad absoluta» produce graves trastornos: «Peligrosa afirmación, peligroso asunto —dice—. Pero descontextuado, purificado por el tratamiento artístico, se torna inofensivo. Seguramente, por eso se hace cada vez más difícil pensar en temas estrictamente artísticos, en categorías aisladas. La emoción y la Historia han hecho estragos en este sentido».

En la reseña de *El infierno musical*, también de Pizarnik («La vida interior como experiencia común en un conjunto de poemas», 5 de febrero de 1972), advierte sobre los riesgos del individualismo: «Apelar a “la vida interior” fue la manera más flagrante de descomprometerse con las circunstancias que un escritor vivía. Era un pecado social; los apóstatas eran incinerados en la hoguera que, en cada mesa

de cada café literario, levantaban los críticos para estos herejes». La cuestión es compleja: «En verdad, hubo razones para idealizar, y también hubo razones para purificar por el fuego». Pero es imposible explayarse en una bibliográfica, y lo que le interesa señalar es lo siguiente: «La vida interior no existe, en la medida en que no existen individuos, tomando esta entidad como lo hace la ideología dominante, es decir, como cosa privativa, de propiedad privada. Existen personas que son producto de muchas vidas y también de muchas muertes. De la concertación que esta persona vaya haciendo (con la ayuda de otros) de todos estos componentes, surgirá ella misma como algo más o menos interesante».

Yendo al libro, Pizarnik «se ha asomado a la mencionada vida interior —esa inexistencia— y ha visto allí lo que hay que ver: todo lo propio pero también común de los sufrimientos y alegrías, los temores, la temeridad y los elementos básicos que hacen vivir y morir a los hombres». A partir de aquí, Urondo deriva a una reflexión sobre el lenguaje y la producción del conocimiento: el lenguaje «no es superestructural y el conocimiento que establece puede seguir caminos alógicos pero válidos. Saltar del inconsciente a la materialización en la palabra. Dar la versión del dolor o la dicha no aséptica, no desclasada, sino en sus raíces o síntesis despojadas de retóricas y bloqueos. Por eso, los pueblos hacen sus magníficos poemas llamados populares o anónimos».

En esa misma perspectiva *Imposibilidad del lenguaje o los nombres del amor*, de Elizabeth Azcona Cranwell, le merece otro juicio negativo, aunque rescata la obra anterior de la escritora. La imposibilidad aludida, dice Urondo, surge cuando las palabras «abandonan la mediación, se aíslan porque se convierten en el sujeto de la acción poética». Azcona Cranwell se ubica «en la línea de tiro de dos fuegos cruzados: existir con las palabras, o por las palabras» y su poesía paga el precio de su falta de definición. Los mejores momentos del

libro, en su opinión, son cuando se aleja de conjeturas y de universales abstractos para ajustarse a hechos o experiencias: «no hay memoria que no pase por el reconocimiento del propio —y compartido— ejercicio de la existencia».

La reflexión se replantea en el comentario de *La mirada presente*, de Rodolfo Godino («Libro de poemas donde conviven el rigor y el individualismo», 15 de abril de 1972). «Este tiempo, su ideología, ha atropellado rincones distintos donde las menores señales pueden ser indescifrables o consideradas un gesto de libertad —dice—. Donde el individuo es preservado al punto de eliminar todo contacto. Se sustenta así la falsa fantasía de que su condición de hombre no se verá contaminada, cuando es precisamente su aislamiento el que lo pauperiza». La poesía de Godino «es individualista, pero al sumergirse en el mundo interior de una persona, está inmerso en el producto de una cultura, en un esfuerzo naturalmente colectivo. [...] La tarea reunida en este libro puede tener relevancia a pesar de su individualismo, no obstante su carga ideológica —limitante de toda poesía en este momento de la historia— por un ajuste del lenguaje, pero un ajuste en función de escritura poética, de desarrollo no discursivo de su sintaxis».

A propósito de *La vida a muerte*, de Carlos Latorre, llama la atención sobre una obra que ha pasado inadvertida («Un rigor sin complacencias conforma los textos más recientes de Latorre», 29 de septiembre de 1971). En este comentario hay un eco de *Veinte años de poesía argentina*, y en particular de su crítica al surrealismo. En los libros anteriores de Latorre, «era muy evidente el peso de un —por así decirlo— vocabulario surrealista que a veces alejaba las significaciones de su escritura, que podía amenazar con una retórica. Pero este último libro permite advertir que esa amenaza de retórica, ese peligro de ornamento, no era tal». En la lectura de *El regreso de Jonás*, de Celia Gourinski, nuevamente pone en cuestión lo que viene del surrealismo y sus ideas en torno

a poesía y política («Una buena escritura y ciertas ideas se contraponen en un texto poético», 11 de marzo de 1972). «Retomando una óptica clasista, la lectura poética se puede favorecer mucho. Porque no se trata de cantar a los obreros —si no le resulta necesario al autor—, [ni de] hacer populismo de una o de otra manera. La poesía no escapa a la organización de nuestra sociedad y querer sustraerse a ello puede prestarse a confusión». También apunta contra las reflexiones «neo románticas» de Aldo Pellegrini en el prólogo, «que no pueden ayudar mucho a efectivizar una experiencia que, al saltar directamente de una inconsciencia remitida históricamente a la palabra, se patentiza —como bien señalaran los surrealistas— automáticamente. Reconocer este mecanismo y admitir el encuadre que los humanos tienen —escriban o no poesía—, puede favorecer la escritura poética, darle una universalidad que no tiene al ser abstraída o desajustada en sus reflexiones».

En las canciones de Atahualpa Yupanqui, recopiladas en *El payador perseguido*, dice, la escritura se debilita sin el canto, necesita la dramatización de la puesta en escena («Atahualpa Yupanqui encara con lirismo la heroicidad de sus temas», 18 de marzo de 1972). Urondo señala limitaciones en los versos del folclorista: no hay un proyecto sino pura protesta, y Yupanqui no profundiza en las situaciones que describe. El interés de la reseña pasa por la reflexión sobre la poesía gauchesca, resignificada en la coyuntura: «[José] Hernández encara una etapa histórica, minuciosamente; la presenta y la pone en movimiento. Habla de un problema político concreto y de todas sus implicaciones. Yupanqui es más genérico, pero, al ingresar en este terreno político y no localizarlo, más que encontrar una universalidad tropieza con una limitación. Su temperamento lírico tiene dificultades para pasar del sufrimiento del hombre a las raíces de ese sufrimiento; estas características, este lirismo exigido, no alcanza así a tomar vuelo

épico, como logra Hernández tal vez merced a su sensibilidad y a su experiencia política concreta».

En la edición del 7 de diciembre de 1971, Urondo pone al descubierto un plagio de Beatriz Guido y provoca un escándalo. Gelman advierte previamente a Timerman, ya que el director del diario tiene trato habitual con la escritora y con su esposo Leopoldo Torre Nilsson. La nota aparece con un título irónico, «Rara experiencia de Beatriz Guido con un cuento de Mary MacCarthy», y con el mismo tono zumbón consigna que «un llamado telefónico desde la ciudad de Santa Fe permitió a *La opinión* tomar contacto con una experiencia inédita en la literatura argentina». El dato proviene de Chiri Rodríguez Aragón, «de amplia actuación en los medios teatrales santafesinos», quien leyó el cuento «El hombre de la camisa de Felix's», publicado el día anterior por Guido en la revista *Parati* y «descubrió una asombrosa literalidad» con «El hombre de la camisa de Brooks Brothers», cuento de Mary McCarthy publicado en el número 113–14 (marzo/abril de 1944) de la revista *Sur*. El artículo contrasta fragmentos de ambos relatos que son idénticos, se burla de los agregados que introduce Guido, a quien llama «la transcriptor», y considera que el cuento es excelente aunque la versión de la escritora rosarina no es más que «un ejercicio de mecanografía». Recién sobre el final Urondo se pone serio: «¿Puede ser esto vinculado con un episodio más de la picaresca? ¿O la señora Guido ha sido víctima de un colapso de omnipotencia —y consecuente desdén por su público— suponiendo que nadie iba a advertir su penoso método de trabajo?».

Dos días después el diario publica una respuesta de Cristina de Irala, jefa de redacción de *Parati*: «La señora de Irala aclaró ayer a *La opinión* que al disponer la publicación del cuento omitió dos notas agregadas al original por la señora Guido. La primera, a modo de acápite, decía: “Paráfrasis del cuento de Mary McCarthy *El hombre de*

la camisa de Brooks Brothers. Autorizada”. La otra, al pie, añadía: “Adaptación de Beatriz Guido, autorización de Mary McCarthy, del cuento *El hombre de la camisa de Brooks Brothers*, Sur, traducción: M. Acosta, 1944. 1960–1971”. Esta aclaración habla de la seriedad profesional de la jefa de redacción de *Parati*. Pero no modifica lo que sostuvo *La opinión del martes*. Una adaptación es la que hizo Sartre en su obra *Las moscas*, variante de la *Orestíada* de Esquilo. El Aretino, a la vez, produjo su *Paráfrasis* sobre los *Siete salmos de la penitencia*, de David. Como fácilmente puede leerse en el *Pequeño Larousse Ilustrado* (1971, página 787), paráfrasis es: “Explicación o interpretación amplificativa de un texto”. La señora Guido se limitó a transcribir casi literalmente el cuento de McCarthy, recortándole casi un 70 por ciento. Eso es todo».

El escritor que se ríe de las imposturas del ambiente literario, el que reencuentra a un amigo de la juventud y disfruta de una broma pesada, es también un militante bajo una presión creciente y en estado de conmoción. Un mes antes, el 3 de noviembre, un grupo de las FAR y de las FAP intenta secuestrar al jefe de Relaciones Públicas de Fiat, Luchino Revelli Beamount, en la localidad de Ferreyra, provincia de Córdoba. La policía y el Ejército llegan al lugar previsto para la emboscada y se produce un enfrentamiento, la batalla de Ferreyra, en la que mueren cuatro guerrilleros, entre ellos Carlos Enrique Olmedo.

La muerte de Olmedo es seguida por una redada contra militantes de las FAR. «Era un tipo que venía a casa —dice Javier Urondo—. Y un día lo vemos tirado en el asfalto, muerto, en una foto de la revista *Así*».

De la redacción a la casa operativa

Los interrogantes y las decisiones de Urondo en torno a *Los pasos previos* pueden rastrearse en artículos de fondo que publica en la misma época en el suplemento literario de *La opinión*. En «Escritura y acción» (8 de agosto de 1971) plantea la crisis de la novela como género literario y la analiza a través de entrevistas con ocho escritores. La mayoría de los autores coincide con su diagnóstico y expone distintos aspectos del problema: el público, ya que la literatura se dirige a una élite; las demandas de la realidad, que cuestionan el aislamiento y el retiro del mundo tradicionalmente acordados al escritor como condiciones de producción; el lenguaje, estereotipado en las obras recientes. «La crisis es consecuencia de que la diferencia entre acción política y escritura es cada vez mayor, o sea que cada vez la escritura tiene menos posibilidades de obrar de manera inmediata sobre la realidad», dictamina Miguel Briante, uno de los consultados, para quien, ciertamente, «una novela no es una ametralladora».

Urondo rechaza el boom de la literatura latinoamericana como un producto de la industria europea y considera que justamente los reconocimientos internacionales provocan «las reticencias, la desconfianza sobre la efectividad del género, especialmente en momentos en que la presión política es grande y el pasaje de un tipo de sociedad a

otra pareciera inevitable en estos países». El apremio de la actualidad es tan fuerte que incluso lo plantean Alicia Steimberg y Manuel Puig, escritores más bien distantes de la política. «La presión de los hechos —a lo mejor algunos sentimientos de culpa— parecen conducir hacia una literatura de testimonio; por ese lado podría buscarse una salida a la crisis de la narrativa», agrega Urondo, apoyándose en las opiniones de Nicolás Casullo, Jorge Carnevale y sobre todo Haroldo Conti («En este momento, quizás lo que tenga vigencia sea una novela de tipo testimonial; hay que buscar formas más vitales, más rápidas; por ejemplo, haciendo cine, uno siente que está en el mundo. Con la novela se crea un mundo irreal y uno termina conviviendo con un montón de fantasmas»). La situación de Cuba parece paradójica, porque la revolución, agrega Conti, no tiene una novela que la exprese. David Viñas y German García no son tan optimistas: en todo caso se trataría de una crisis de la novela burguesa o bien de una forma de leer el género.

«La literatura testimonial se asienta en la creencia liberal de que el escritor, por su propia iniciativa personal, puede producir un mensaje cuyos efectos en el público serían fácilmente controlables», dice Germán García. Una disidencia notoria con la seguridad de Rodolfo Walsh respecto de las posibilidades políticas del género, como las plantea en la entrevista que le hace Ricardo Piglia en marzo de 1970. «Tenés un arma: la máquina de escribir —dice Walsh—. Según cómo la manejas es un abanico o es una pistola y podés utilizar la máquina de escribir para producir resultados tangibles [...] Con cada máquina de escribir y un papel podés mover a la gente en grado incalculable».

Urondo no incluye a Walsh en la nota, aunque él es uno de los primeros lectores de *Los pasos previos* y seguramente estaba al tanto de sus ideas sobre el testimonio como género superador de la novela burguesa. La entrevista con Ricardo

Piglia se publicará en 1973 bajo un título que es también una consigna: «Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política». En sus papeles del año 1971, Walsh anota que los escritores de ficción ocupan «una posición de retaguardia» respecto de los procesos sociales, «en este momento de la lucha de clases», como agrega Piglia. Se trata entonces de abandonar la concepción tradicional de la novela y recuperar el carácter subversivo que habría tenido en sus orígenes. «Un nuevo tipo de sociedad», como la que avizora Walsh, puede exigir «un nuevo tipo de arte más documental» y los escritores jóvenes, aquellos formados en sociedades no capitalistas, aceptarán con más facilidad 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».

En el cierre de «Escritura y acción», Urondo suscribe tácitamente los argumentos que aporta Carnevale: para el escritor con aspiración política, la solución puede darse «en el pasaje de la tarea individual y reconocida, la tarea de propiedad privada, a una tarea anónima colectiva». En ese punto ya no se trata de escribir, o en todo caso el programa consiste en practicar una literatura «de combate y lucha ideológica, de performance hegemónicamente política y estratégicamente realizada, con respecto a las organizaciones revolucionarias». Esa es su conclusión. Curiosamente, cinco días después Urondo publica una reseña de *Imposterable*, la primera novela de Carnevale, en la que critica «la solemnidad» y la «mala resolución» de la historia, «en suma, no ha sido resuelta una poética».

En «Las nuevas escrituras de América Latina» (19 de septiembre de 1971), Urondo examina la misma cuestión a propósito de la poesía. Lo nuevo, en su mirada, es apenas perceptible todavía y concierne al rescate de una identidad perdida. Contra la crítica europea, argumenta que el *boom*

tiene antecedentes en la poesía y en la narrativa (menciona a Onetti, Bioy Casares y Rulfo) y que «existe, en suma, un pasado disperso, pero también una memoria común, que puede ir encontrando sus nombres». Urondo presenta una constelación muy amplia de nombres, desde el nicaragüense Ernesto Cardenal, los cubanos Luis Suardíaz y Fayad Jamis y la uruguaya Idea Vilariño hasta César Fernández Moreno, Noé Jitrik y Edgar Bayley, sus compañeros y amigos en la revista *Zona*. El proceso de la nueva escritura dependerá de la medida en que se configure esa memoria y los escritores vuelvan sobre la historia y la lengua propias y reconstruyan una identidad despojada de imitaciones y de subordinación a los modelos tradicionales. Para Urondo, como ya sostiene en sus ensayos de la década anterior, esa búsqueda en el plano literario surge históricamente como correlato de la acción política. «Por esto no es casual que en Cuba comiencen a verse las caras, a reconocerse escritores remotos: la isla ha sido bloqueada y la respuesta fue, entre otras cosas, la reunión de intelectuales y artistas de todas partes del mundo», plantea. La nueva poesía muestra un tono común, «una sintaxis generalmente coloquial que procura no caer en el discurso lógico» y evita la retórica del populismo, «una nueva variante del sometimiento». Es también el «síntoma de un pasaje más generalizado, de un vuelo más amplio de todo un continente» y no podrá realizarse sin una lucha de liberación. Su malestar con *Literatura y revolución*, de Fernando Alegría («El chileno Fernando Alegría incurre en equivocadas aseveraciones críticas», 20 de octubre de 1971) consiste en que el libro, a pesar del título, desvincula los problemas del escritor latinoamericano de los procesos revolucionarios y analiza la tradición de la antipoesía —con olvidos y confusiones que la reseña puntualiza— en el marco de lo que «llama, sin denostar, “carrera literaria”».

El 11 de diciembre de 1971, en sus papeles personales, Walsh incluye una anotación sobre Urondo y *Los pasos*

previos que da pie a una reflexión sobre el género del testimonio. «¿Qué es lo que hay que replantear? O quizá examinar por primera vez. Paco había terminado su novela, dijo que no iba a escribir otra. [...] Repaso mis propios argumentos: el testimonio presenta los hechos, la ficción los representa. La ficción resulta encumbrada porque no tiene filo verdadero, no hiere a nadie, no acusa ni desenmascara. [...] Pero el testimonio también está limitado si yo persigo ciertos fines políticos inmediatos, tengo que dar una verdad recortada, no puedo ofender a mis amigos que son mis personajes». En la intimidad puede desplegar sus dudas.

El interés de Urondo por el testimonio parece más bien ocasional. En definitiva, lo que dice en la entrevista con *Panorama* es que continuará con la poesía. Tampoco renuncia a la ficción, como promete, ya que *Los pasos previos* construye una historia imaginaria. La novela define sus personajes sobre referentes en la época, pero no exige su reconocimiento al lector, por el contrario, y si bien inserta documentos periodísticos y un relato histórico que sitúan la acción entre 1966 y 1969 mantiene aparte esos materiales del curso de la trama, en una yuxtaposición que no se resuelve en términos formales. En ese marco, como dice Ángel Rama, la novela presenta «la historia —fiel, sumisa, real, cotidiana— de la incorporación del equipo intelectual latinoamericano a la lucha revolucionaria». El punto débil del libro es precisamente lo que pretende ser testimonial, como el montaje de discursos farragosos de Raymundo Ongaro, secretario de la CGT de los Argentinos, y la entonación militante del relato histórico. La figura de Ongaro, además, resulta idealizada por la falta de distancia en el tiempo de escritura; a la luz de la Historia política, incluso de la primera mitad de los años 70, el sindicalista no resultó ser el revolucionario que muchos imaginaron. Estos materiales y las crónicas de Pedro Barraza sobre la desaparición de Felipe Vallese, en un estilo

de denuncia que toma como modelo los relatos de Walsh, no terminan de articularse con el conjunto de la obra. En cambio, y quizá paradójicamente, el material de ficción compone el auténtico registro documental, como lo ve Rama, y es lo que al cabo del tiempo sostiene el interés del libro.

La historia de *Los pasos previos* comienza y termina en el mismo punto de la ciudad de Buenos Aires, definido por la presencia de un edificio histórico, la Jabonería de Vieytes. El sitio donde según la tradición los patriotas de 1810 prepararon la Revolución de Mayo sería un mojón para la «segunda independencia» que postulan los revolucionarios del presente. Los personajes son periodistas, actores y directores de teatro e intelectuales, el ambiente en el que circula Urondo, y las acciones remiten con frecuencia a su propia experiencia, como las elecciones en el sindicato de prensa de Buenos Aires que desplazaron a la conducción burocrática, los viajes a Praga y París y el Congreso Cultural de La Habana. La muerte de Manuel, uno de los personajes, evoca la de Emilio Jáuregui en una manifestación callejera; el delegado ecuatoriano Alberto Hadad hace pensar en Jorge Eduardo Adoum y «el dirigente» aludido en varios capítulos es una transparente representación de Augusto Vandor. Sin embargo, no se trata de una novela en clave. Al margen de circunstancias autobiográficas puntuales, la ficción documenta un proceso personal y colectivo que queda planteado en la escena inicial, cuando el periodista Marcos Poletti, después de escapar de una persecución policial, se señala el pecho y proclama: «De aquí, de esta porquería asustada, va a salir algún día el Hombre Nuevo».

Urondo examina a través de sus personajes la figura del intelectual comprometido con la causa revolucionaria pero también la del «hombre de acción», el que toma las armas. Incorpora los cuestionamientos a la ideología pequeño burguesa y las imposturas de los intelectuales («ustedes están jugando») pero también critica a los dirigentes sindicales

por contener a la clase obrera y muestra los prejuicios anti intelectuales de los militantes. Si los intelectuales parecen responsables por su conformidad ante el sistema, «la clase obrera es también la llamada a hacer la revolución y, después de todo, todavía no la hizo». El diálogo, la constelación de personajes que pone en juego, le permite también plantear las dudas sobre el rol de Perón en el proceso político, aunque al mismo tiempo reconoce en el peronismo la fuerza revolucionaria en la coyuntura. Es la línea de las FAR, superado el guevarismo de sus orígenes. El desarrollo político de Mateo se condensa en el capítulo LX, cuando argumenta ante sus compañeros que la vanguardia política debe sumarse al peronismo:

—Manolo me convenció: el peronismo, los trabajadores, necesitan de esa herramienta para pasar a otra cosa.

—¿Desde cuándo sos peronista?

—Me parece que mucho antes de que yo mismo me lo imaginara.

Los personajes de la novela parecen desarrollados más en términos ideológicos que narrativos, en función de perfilar distintas actitudes ante la situación histórica. Simón es así un escritor que se proclama revolucionario y pregona que «hay que estar en la realidad, pero no para adaptarse a ella, sino para modificarla»; es provocador, interrumpe a Borges en una conferencia para enrostrarle su complicidad con «el imperialismo»; protagoniza un diálogo con Guevara en que involuntariamente da pie a la bajada de línea del Che («la única manera en que se podía realmente aportar al proceso revolucionario, era haciendo la revolución») y finalmente decide irse del país, aunque esta postura no es objeto de condena, porque se entiende que de todas maneras puede contribuir, como escritor, al proceso. En el otro extremo, Albertina reniega de su pasado como intelectual, «como si

ella fuera una flor del proletariado», y habla con el fanatismo de los conversos. En la mirada de Mateo, donde se reconoce la perspectiva de Urondo, el obrerismo, la idealización de los trabajadores, aparece como reverso complementario del menosprecio hacia los intelectuales. Mateo quiere hacer la revolución «para escribir; para escribir poemas» y cuando le retrucan con el imperativo militante en relación a las injusticias sociales, lo da por supuesto e insiste: «pero también para escribir poemas». Pero no es escritor, aclara, «voy a escribir, cuando se haga la revolución».

Los hombres de acción son de pocas palabras e impugnan a los intelectuales precisamente por ser tales, ya que «viven a través de las cosas leídas, escritas». Un viejo prejuicio, en el fondo coincidente con el desprecio burgués, fenicio, hacia la creación artística. La discusión sucede en La Habana, en una pausa del Congreso Cultural, y tiene algo de premonitorio respecto al propio Urondo, ya que se precipita a propósito del amor y de las relaciones de pareja. Hadad invoca los elementos pasionales, cita a Pietro Aretino, un emblema de la vida licenciosa, y sostiene que el enamoramiento no debería obligar a guardar fidelidad. Para Manuel, ese punto de vista «estaba impregnado de ideología burguesa». El diálogo siguiente condensa el problema.

—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.

Urondo estará pronto en medio de una comprobación práctica de puritanismo. El pasaje de *Los pasos previos* revela

un diagnóstico temprano de un problema que se agudiza a medida que las organizaciones revolucionarias profundizan la lucha armada.

En La Habana, donde transcurre parte de *Los pasos previos*, Mateo y sus compañeros reciben instrucción militar, pero esta circunstancia apenas es aludida por menciones al pasar. El relato se concentra en la relación amorosa del personaje con Isolda, una periodista francesa, y en las discusiones acerca de la revolución, en particular alrededor de la teoría del foco —una estrategia que se declara clausurada después de la muerte de Guevara en Bolivia—, la etapa que se abre en Argentina después del Cordobazo y el paso de una concepción internacionalista de la revolución —alrededor de la experiencia cubana— a otra nacional. La novela cuestiona también la sobrevaloración del nacionalismo que pierde de vista «los componentes fascistas» del fenómeno, «la exasperación que consecuentemente provocaba de los contenidos burgueses más profundos, inconciliables con toda propuesta de revolución». En Buenos Aires, el debate de Mateo con otro personaje, Rinaldi, un militante de mayor experiencia, pone también en escena las dudas en torno a la concepción militar de la acción política y el riesgo de que conduzca al aislamiento y a la desconexión con los trabajadores.

Los riesgos de la militancia están expuestos. Marcos renuncia a su trabajo como redactor y viaja a la provincia de Corrientes para ubicar a un antiguo contacto, en una misión encubierta como trabajo periodístico (el personaje se llama Aramis, como uno de *Los tres mosqueteros*, quizá un guiño de Urondo). Detenido casualmente por la policía local, Marcos es puesto en manos de un agente de la CIA. Si bien queda en libertad después de un largo interrogatorio, cuando vuelve a caer, esta vez en París, es sometido a torturas y finalmente asesinado.

Marcos muere sin delatar a sus compañeros, y previamente, en el interrogatorio, queda claro que su condición de figura pública, de intelectual reconocido, no lo protege de los peligros a que se expuso. Son los preliminares de la guerra. A su vez Mateo está convencido de que se encamina hacia la muerte y, como empieza a ser de práctica entre los militantes, escribe una carta de despedida a Isolda. «A todos nos toca morir, pero una cosa es morir porque sí, y otra elegir la vida con todos sus riesgos; la vida y no la sobrevivida —dice—. Una muerte decente, en suma, digna de mí, de un hombre. [...] 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. “Osar, morir, da vida”. Leímos juntos esta frase de Martí; la recuerdo y por eso nunca me quejaré por mi suerte, ni tendré la menor sospecha de arrepentimiento». Los caídos en la lucha revolucionaria exigen ser seguidos en su camino al sacrificio; apartarse de ese sendero, sobrevivir, puede ser considerado una traición.

Urondo no deja de escribir aun cuando el compromiso político le exige cada vez mayor dedicación y los muertos y los torturados erigen semejante tribunal. El periodismo y la literatura son también la pantalla con que puede cubrir movimientos que llaman la atención. En 1971 hace un nuevo viaje a Europa. Es corresponsal de *Africasia*, una revista de la intelectualidad de izquierda publicada en París, y dicta una conferencia sobre poesía argentina en la Sorbona. En París visita a César Fernández Moreno, que ocupa un cargo diplomático en Unicef, y se reúne con Daniel Divinsky para tratar la publicación de su obra poética; le dice que viajó para ayudar a Jorge Enrique Adoum en una mudanza. Divinsky lo encuentra en la casa de Malitte Pope y firman el contrato «en una hoja suelta de cuaderno, con una máquina Olivetti portátil», recuerda el editor de *De la Flor*. «Aparece en un

momento Antonio Seguí y dice «yo te voy a hacer la tapa» y es el retrato, bastante feo por cierto, que aparece en la portada de nuestra edición», agrega Divinsky.

Urondo, dice Samuel Zaidman, «decide que su escritura debe estar al servicio de un movimiento revolucionario y, sin embargo, en el horizonte de su poesía, casi no hay lugar para la victoria». Su experiencia política proviene del frondicismo y, por vía familiar, de los ideales de la Reforma universitaria y la percepción del futuro que tiene es más bien lacónica. Si la militancia se sostiene en la certeza de que la revolución es inminente, Urondo no comparte plenamente las ilusiones: en sus juicios hay más lugar para las dudas, para los «pareciera», para la incertidumbre. Como escribe en *Los pasos previos*, piensa que los más jóvenes «tendrán que aprender a decepcionarse», «tendrán que foguearse en la desesperanza, para esperar algo». Está tan seguro de la necesidad del cambio político como de que no será testigo de una nueva sociedad. El título de la novela está contenido en un pasaje del texto que escribe a propósito de la muerte del Che: los pasos previos son los de la derrota y la muerte, «los primeros pasos del único mundo que admitimos».

La publicación de *Todos los poemas 1950–1970*, en 1972, agrega los inéditos *Son memorias* y *Poemas póstumos*, un título que parece aludir irónicamente a esa certidumbre de que lo inminente no es la revolución sino la propia muerte. La poesía de Urondo, dice Juan José Saer, «es esencialmente una poesía lírica y sus temas fuertes son el amor, la amistad, las noches calientes con los amigos, el sexo, la soledad» e incluso la forma en que aborda la política queda en ese marco: «los mejores poemas políticos son acerca de la muerte de alguien que ha querido». Más que el ambicioso proyecto de *Adolecer*, o de las pretensiones de la novela, son los poemas acotados a una figura, como «Liliana Raquel Gelin», escrito a la muerte de la militante de las FAR, o «Felipe Vallese», los

que retratan el conflicto político de la época y la dimensión profunda de la acción revolucionaria y de sus condiciones. El poema sobre Vallese, sostenido en el estribillo de una canción de Creedence, articula sin fisuras su concepto de la vanguardia artística y su representación de la conciencia revolucionaria en un plano mucho más efectivo, desde cualquier punto de vista, que el periodismo de denuncia. «Aun en estos dominios de la historia política, a priori refractarios a la lírica, se manifiesta su duende; acuciado por la realidad social, Urondo se remite al núcleo impredecible de su experiencia», dice Daniel García Helder, que señala en el poema «una de las cimas de la maestría de Urondo».

«Solicitada», un poema dirigido a Roberto Fernández Retamar, el director de Casa de las Américas, cierra los *Poemas póstumos* con unos versos muy citados: «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». El poema parece otra carta de despedida, ya que habla de una ofrenda, y también una respuesta a «La pura verdad», allí donde Urondo proclamaba que prefería seguir viviendo. Sin embargo, no hay un gesto de renuncia, ni se resignan los valores del amor, la afirmación vitalista y el culto de la amistad. Urondo reitera la idea de que la propia vida no le pertenece, que se la debe a los que han caído, pero al mismo tiempo se identifica como poeta, hombre de transición entre la vida y la muerte y también entre el sexo, los banquetes, «los llantos y los crímenes», como indican los ejemplos históricos. «Solicitada» retoma un poema muy citado de Fernández Retamar, «Usted tenía razón, Tallet, somos hombres de transición», enviado a la vez al poeta cubano José Zacarías Tallet. El reconocimiento culposo del lugar del intelectual, ajeno al sufrimiento de las clases bajas y convidado de piedra en la vida burguesa, da lugar en ese poema a una

reivindicación mediada por la experiencia revolucionaria. Fernández Retamar habla en plural y compone como poesía la línea del gobierno cubano, lo que se expresa de otra forma en la autocrítica de Padilla, con la que comparte el homenaje a «el heroísmo de quienes han esparcido sus nombres por escuelas,/ granjas, comités de defensa, fábricas». Urondo dice que «siempre los poetas fueron, en efecto, hombres/ de transición», pero hay una afirmación gozosa en el linaje que remonta a Baudelaire y finalmente el estado de transición no apunta tanto al paso de una sociedad a otra como a una actitud alerta y sensible hacia el mundo y hacia las cosas que define a la propia poesía.

La voz de Urondo resuena con su humor característico, el tono no está ensombrecido por el carácter póstumo que adjudica a los poemas. La danza de la muerte que despliega «Adioses» —una heterogénea enumeración de pérdidas, algunas lamentadas, como las de Oliverio Gironde y Emilio Jáuregui, y otras en broma, como las de su hermana Beatriz o la mención a Moisés Lebensohn como burla hacia ideas extintas del radicalismo— parece restarle gravedad al tema, algo al fin y al cabo natural «a cierta edad». Ante el movimiento de la rueda del tiempo, «puedo estar contento de estar vivo». A la vez, «Milonga del marginado paranoico» es una ironía sobre el narcisismo y en esa misma línea puede entenderse la curiosidad que manifiesta en «No puedo quejarme» respecto a la fama póstuma, «saber qué cosas dirán de mí, después de mi muerte». La amistad y el goce carnal de la existencia atraviesan otros poemas, como su perfil de Isabel de Baviera, el envío a Julio Lareu, el recuerdo del abuelo paterno —Juan Francisco, asociado a los placeres de la vida extramatrimonial y a cierto sentido de lo clandestino, revelado con su relación oculta con la actriz Amalia Bernabé— y además, un reconocimiento a los artistas e intelectuales que «siempre han sacudido el polvo de la realidad».

A fines de 1971 se produce un conflicto en la redacción de *La opinión* que termina con el despido de Horacio Verbitsky y el acercamiento de la línea editorial del diario a la dictadura de Lanusse y la política del Gran Acuerdo Nacional. Urondo sigue en la redacción, pero sus notas son más espaciadas. Vuelve a la crítica de teatro y comenta, entre otros estrenos, *Lisandro*, de David Viñas, y *Torquemada*, del dramaturgo y director brasileño Augusto Boal, entonces radicado en Buenos Aires, con quien hace amistad. El 10 de abril el país se conmociona con la muerte del empresario Oberdan Sallustro, cuando la policía trata de rescatarlo de una cárcel del Ejército Revolucionario del Pueblo, y la del general Juan Carlos Sánchez, en Rosario, una acción que reivindican el ERP y las FAR como operación conjunta.

Un mes después Urondo estrena su obra *Archivo General de Indias*. Según las indicaciones escénicas «este espectáculo puede ser hecho en cualquier ámbito», no solo en los convencionales del teatro, pero sube a escena en el Teatro del Centro, con dirección de Laura Yusem, escenografía y vestuario de Aldo Guglielmone y música de Daniel Giron. La acción transcurre en el salón de una escuela primaria durante la celebración del Día de la Raza, que conduce una pareja de actores. El público representa a los alumnos; la autoridad será la maestra de música, que toma el nombre de Alfredo B. Grosso, un autor de manuales escolares. Graciela Martinelli, Zulema Katz y Arturo Maly integran el elenco.

El título refiere al organismo que centralizó la documentación de las colonias españolas. La obra, propuesta como un auto sacramental, es decir, una pieza de carácter alegórico, presenta una sucesión de escenas ambientadas en distintos momentos que en principio componen una versión contestataria de la historia política de América Latina. Cada escena está introducida con una banderola que identifica su objeto de representación, a saber, la infamia, la codicia, la

tentación, la represión (con el sonido de fondo de una sirena policial), la traición (ejemplificada con un militante que delató a sus compañeros ante la policía, una obsesión creciente de Urondo), el crimen, la avaricia, la pauperización y la expiación, para pasar a un cuadro de proclamas y al epílogo.

Escrita entre 1967 y 1969 y entre Buenos Aires y La Habana, *Archivo General de Indias* es un llamado a tomar las armas. La figura del caudillo Felipe Varela aparece como modelo («combatiré hasta derramar mi última gota de sangre por mi bandera y los principios que ella ha simbolizado») introduce parlamentos de denuncia y exhortaciones («compatriotas a las armas») que deben ser dichas «sin ningún énfasis». La violencia es además presentada como una acción legitimada por la Historia y los mártires como heraldos de la revolución. En el desenlace, el diálogo alude a la conferencia de Guayaquil de Bolívar y San Martín y reinstala aquello que los próceres imaginaban como parte de un horizonte en que «otros hombres conquistarán las otras libertades». Los personajes preparan armas largas, se produce un apagón en la sala y los espectadores deben encaminarse con velas, en procesión, hacia la salida, mientras se proyectan en la pared de fondo, hacia donde se dirigen, «los rostros muertos de los mártires de la liberación americana».

«Es la obra con la que me siento más conectada», declara Zulema Katz en una nota previa al estreno. Arturo Maly, que viene de actuar en *El Gran Acuerdo Internacional del tío Patilludo*, de Augusto Boal, comparte el entusiasmo: «En la obra de Boal —dice— por medio de una ficción se desmitificaba la imagen del opresor, el imperialismo norteamericano. En la obra de Urondo, se habla de casos concretos, de los que se infieren generalidades. Son personajes nuestros, que hablan nuestro lenguaje. Aquí la relación con el público es más vivencial». Parte de la crítica especializada juzga a la obra como «un polémico y confuso collage», y de hecho el

carácter alegórico precipita escenas un poco forzadas, que parecen apelar a la complicidad de la parroquia de izquierda, como la que satiriza a Victoria Ocampo con una paráfrasis de Bertold Brecht.

El 24 de septiembre de 1972 aparece su último artículo en *La opinión*, un perfil de Nicolás Olivari. Un mes antes, en la madrugada del 22 de agosto, un grupo de oficiales de la Marina ejecuta a diecisiete integrantes de organizaciones armadas en una base militar de Trelew. La masacre se produce después que siete líderes guerrilleros —entre ellos, Roberto Quieto, de las FAR— consiguen escapar de la cárcel de Rawson y tomar un avión que los lleva a Santiago de Chile. Urondo y su hija Claudia están al tanto de los preparativos para la fuga, ya que Carlos Goldemberg se encuentra en Chubut, forma parte del apoyo externo y sube al avión con los fugitivos.

Entre los caídos en Trelew se encuentra María Angélica Sabelli, responsable de una célula de las FAR que había integrado Claudia Urondo. Los restos de las víctimas son llevados a la ciudad de Buenos Aires y se organiza un velatorio en la sede del Partido Justicialista, en avenida La Plata y Rivadavia, que es reprimido por la policía. Claudia Urondo asiste con su hermano Javier y con María Adelaida Viñas, interpela a un policía apostado en una moto y tienen que salir a la carrera.

Urondo alquila una casa en Montañeses y Blanco Encalada y se instala con sus hijos, que militan en la Unión de Estudiantes Secundarios. «Era una casa de las FAR, donde vivía gente que venía escapada de otras provincias, donde había de golpe una valija con plata, donde entraba un auto que no tenía papeles —cuenta Javier Urondo—. Había armas, trotyl, documentación, autos robados. Era una casa operativa».

Del falansterio de la calle Venezuela, donde vivía hasta poco antes, Urondo pasa a una casa tabicada y de la

comunidad anárquica de artistas e intelectuales a la célula clandestina donde los militantes adoptan nombres de guerra y ocultan sus identidades como prevención ante las delaciones en la tortura y las investigaciones policiales. Entre los refugiados, Mario Lorenzo Konkurat llega desde la provincia de Córdoba y se convierte en pareja de Claudia Urondo. En la casa se instala también Juan Julio Roqué, Lino, y no es un visitante más sino el cuadro que dirige al grupo, ya que se trata de una estructura jerárquica. Roqué es el símbolo del combatiente profesional, circula armado, provisto de una pistola Browning canadiense de aluminio, un revólver Python 357 y una granada de exógeno, y tiene el aura de haber cumplido un rol protagónico en la ejecución del general Sánchez.

En el verano de 1973 la célula se traslada a una quinta en Tortuguitas, en el noroeste del Gran Buenos Aires. Urondo la alquila a su nombre. En el lugar vive con su hija Claudia, Lili Massaferro y Mario Konkurat. Es otra casa operativa, pero no deja de escribir. «Hubo épocas en que se confinaba para escribir —recuerda Javier Urondo—. En la casa de calle Ciudad de la Paz estaba todo el día metido adentro y en la calle Montañeses también, aunque más atravesado por quilombos de militancia. Escribía en cualquier lado, tenía su Olivetti dando vueltas y una carpeta con sus papeles. Pero también era un desordenado en su manera de producir, se metía en proyectos que le quitaban tiempo para la escritura, también antes de la militancia».

El grupo realiza tareas en la villa General Sarmiento, de José C. Paz. El contacto es un dirigente del Movimiento Villero Peronista, Guillermo el Negro Villar. No deja de ser una acción en términos de propaganda, de difusión de ideas, pero «ahí hay un quiebre: antes de la militancia las actividades eran ir al teatro, estar en Canal 7 o en un set de filmación y de golpe pasamos a ver *La hora de los hornos* en la villa»,

dice el hijo de Paco. Con ese salto, «mi viejo empieza a estar ligado con personas que no saben quién es: de ser reconocido por lo que había escrito, empieza a ser un tipo al que respetan en el barrio por su presencia».

El vecindario de Tortuguitas desconfía de los ocupantes de la quinta. «Los movimientos eran inexplicables, entraban autos robados toda la semana —agrega Javier Urondo—. Creo que el auto de mi viejo, un Fiat 128, era el único legal. La casa, además, estaba llena de armas. No en un escondite, como se dijo después, sino en un ropero, así nomás, recuerdo que había fusiles Máuser y una escopeta Winchester con caño refrigerado. Creo que ni siquiera se tiraban a la pileta que tenía la quinta».

En la mañana del 14 de febrero, Graciela Murúa y Javier Urondo escuchan el sonido del timbre en el departamento de Ciudad de la Paz 153 y a continuación pasos en el techo. Javier Urondo, que entonces tiene 15 años, abre la puerta que da al pasillo y se encuentra con un policía que le apunta con una ametralladora Halcón y otros que escalan la medianera, también con armas desplegadas.

La policía ocupa la casa de Graciela Murúa y una casa vecina. Roba pertenencias, destruye objetos y muebles, revisa cada rincón del lugar y, en forma insistente, pregunta por Urondo y por Claudia. No deja nada en pie a su paso. Horas antes, durante la madrugada, otro grupo policial ocupa la casa de Montañeses y Blanco Encalada y una comisión de la policía bonaerense se presenta con una orden de allanamiento en la quinta de Tortuguitas. Urondo abre la puerta de la casa ante el requerimiento policial.

Oficio de poeta

La manada policial había bloqueado las calles laterales, como escribió Joaquín Giannuzzi en un poema. Urondo es detenido junto a Claudia, Lili Massaferró y Mario Koncurat. Dos horas después Juan Julio Roqué, Luis Labraña y Manuel Ángel Ponce, un militante sindical, llegan a la quinta de Tortuguitas mientras se desarrolla el procedimiento policial y también caen en la redada.

Los detenidos quedan a disposición de la Cámara Federal de la Nación, el Camarón, fuero creado por el gobierno de Lanusse para juzgar a militantes políticos e integrantes de organizaciones armadas. La policía mantiene en secreto el operativo. Pero en la noche del 14 de febrero, al cabo de una sucesión de marchas y contramarchas porque se sabe vigilado, Javier Urondo llega a Tortuguitas y descubre que la quinta fue allanada y está con custodia.

El hijo de Paco hace correr la voz. La televisión informa que Urondo está detenido y se desconoce su paradero. La abogada Marta N. Martino, del equipo jurídico que defiende a presos políticos, asume la defensa y averigua que permanece incomunicado junto al resto de los detenidos en la Brigada de Investigaciones de Martínez.

El casero de la quinta había encontrado en el jardín un cuaderno en el que el grupo llevaba un registro de actividades. Un descuido fatal, porque el empleado devolvió el cuaderno pero

al mismo tiempo dio aviso a la comisaría local. Sin embargo, los policías contaban con información: al ingresar en la casa, mientras producen destrozos y golpean a sus ocupantes, preguntan por Roqué. La prensa comienza a hablar de «la célula de Tortuguitas» y dice que los detenidos utilizaban el lugar para hacer prácticas de tiro y que el cuaderno contiene la transcripción de grabaciones sobre discusiones políticas.

Malitte Matta organiza desde París un comité de solidaridad con Urondo. El 21 de febrero Lanusse recibe un telegrama con un pedido de informes sobre la situación de Paco y el reclamo de su liberación inmediata. Firman, entre otros, Simone de Beauvoir, Copi, Julio Cortázar, Régis Debray, Marguerite Duras, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Paco Ibáñez, Julio Le Parc, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Nathalie Sarraute, Jean Paul Sartre y Jorge Semprún. Una segunda carta reúne firmas de escritores de lengua española: Carlos Barral, Carmen Martín Gaité, José Agustín y Luis Goytisolo, Félix Grande, Juan Marsé, Ana María Matute, Fernando Quiñones, Eduardo Tijeras y Mario Vargas Llosa, entre otros.

Los escritores se enteran entonces del grado de compromiso político al que ha llegado Urondo. También los compañeros de trabajo en *La opinión* —al principio creen que está preso por sus viajes a Cuba, o por firmar solicitadas—, y la mayoría de los militantes: «Ha trascendido públicamente a través de su trabajo intelectual [...] pero hasta el momento de su detención no se tenía general conocimiento de sus ideas políticas», dice el periódico *Liberación*. El reconocimiento público también impacta dentro de las FAR, donde la literatura y el periodismo importan como pantalla. El mismo Urondo quiere que sus compañeros lo valoren como militante y no como escritor.

La solidaridad internacional ejerce presión sobre el gobierno militar y difunde los hechos, pero también tiene

sus claroscuros, según observa Juan José Saer en un texto escrito dos años después de los hechos. El arresto motiva comentarios entre los colegas. «Nadie desde luego aprobó semejante situación —dice Saer—, pero más de uno, entre sus conocidos, atribuyó la prisión de Urondo a su propia indiscreción, dando por sentado que, en su carácter de poeta, y no de político, Urondo debe necesariamente poseer una serie de atributos que se consideran tradicionalmente como inevitables en la gente de su oficio: imaginación desenfrenada, exhibicionismo narcisista, vanidad literaria que incita a asumir el papel de héroe para aumentar la tirada de los propios libros y, sobre todo, incapacidad de emitir ninguna clase de pensamiento político».

Saer reflexiona después de escuchar frases irónicas que juzgan a Urondo como un irresponsable al que le gusta interpretar el personaje del guerrillero. «En una palabra —remata—, 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 político de un poeta». También en el otro extremo, el de los militantes profesionales, corren comentarios parecidos. «Se le juzgaba un poco frívolo, un poco borrachín, de izquierda, sí, pero como tantos otros que hablan y no hacen nada», dice Miguel Bonasso. Y sin embargo, como subraya Saer al evocar la coyuntura, «Paco había llegado mucho más lejos que algunos de los que se jactan de ser los combativos, como muchos de aquellos que han muerto porque creían más profundamente en la verdad de lo que estaban haciendo que los estrategas o supuestos jefes que delineaban la estrategia».

Urondo, informa mientras tanto la policía, tiene un nombre de guerra, Jordán. Parece una alusión a Ricardo López Jordán y también a Juan L. Ortiz, porque el caudillo entrerriano, un símbolo de la insurgencia en el siglo XIX, es

un tema de sus conversaciones. La policía le atribuye además la jefatura de la célula, quizá en reconocimiento a su edad; según el diario *La razón*, declara que hay otro jefe superior, al que solo conoce como José. Es un cuento para salir del apuro.

En una entrevista posterior con la revista *Así*, Urondo relata que permanece incomunicado durante ocho días junto al resto de los detenidos. «El primer día nos mantuvieron permanentemente de pie y vendados los ojos con un grueso lienzo que nos impedía individualizar a quienes nos interrogaban», dice. Roqué y Koncurat son torturados con picana eléctrica y la policía les adjudica declaraciones en las que se reconocen autores de atentados y asaltos a bancos y transportes. El general Alcides López Aufranc informa en una conferencia de prensa que en la quinta había armas, explosivos, uniformes policiales y militares, planos de comisarías, documentación falsa y dos autos robados; también un contrato de alquiler por la casa de 11 de Septiembre 2440, en Buenos Aires, donde descubren más armas y documentación. El armamento, según el jefe militar, proviene de episodios resonantes como el copamiento de Garín y los asaltos al policlínico Avellaneda y a un camión militar en Pilar.

Graciela Murúa registra un antecedente: tres días de detención, durante el gobierno de Onganía, por participar en un grupo de estudio del filósofo Raúl Sciarretta. Pero no tiene ningún vínculo con las FAR y queda en libertad el 18 de febrero. A principios de marzo, el juez Esteban Vergara dicta la prisión preventiva de Urondo, Koncurat, Labraña y Ponce por asociación ilícita calificada y procesa a Roqué, Claudia Urondo —por entonces embarazada de su primer hijo, Sebastián— y Massaferró por tenencia de arma y munición de guerra, encubrimiento reiterado y uso de documento falso.

Roqué queda a disposición del juez que investiga el atentado contra el general Sánchez mientras que Claudia Urondo y Massaferró son alojadas en el Correccional de Mujeres y

luego excarceladas. El traslado de los hombres a la cárcel de Villa Devoto pone en alerta a los abogados y familiares ante el temor de que se reedite una maniobra como la que terminó con la masacre de Trelew.

Según sus declaraciones a la prensa, Urondo no es torturado por los interrogadores. «Tanta suerte, en mi caso —recuerda en la nota con Así—, está relacionada con la presión ejercida desde afuera por parte de tantos órganos periodísticos y de muchos escritores argentinos y extranjeros que se movilizaron inmediatamente de conocerse mi detención. Igualmente, la imposibilidad de los servicios especiales de la Marina y el Ejército de sustraerme de la brigada en la cual estábamos detenidos también sirvió de mucho para nuestra seguridad física».

Los padres y la hermana de Urondo se debaten entre la angustia por la detención y el asombro ante la faceta militante que desconocían por completo. «Papá no lo podía creer —recuerda Beatriz Urondo—. Es más, se lo discutía a la abogada. “¿Mi hijo, peronista? No, usted está equivocada”, le decía. “Él sabe lo que yo sufrí con Perón, cómo va a ser peronista. ¡De ninguna manera, acá hay un error garrafal!”».

La situación se aclaró en la primera visita a la cárcel.

—Decime la verdad, ¿vos te hiciste peronista? —preguntó el padre.

—Y sí —contestó Paco.

—¿Te parece lindo?

—No sé si es lindo, papá, pero es necesario. Te puedo explicar por qué.

«Le costó muchísimo a papá —recuerda Beatriz Urondo—. Después se adaptó a la idea y la aceptó, lógicamente, entendió que era una persona adulta y podía tener sus ideas políticas y de cualquier clase, para eso él nos había criado con plena libertad».

Gloria Edelma Invernizzi también tiene un aparte con Urondo sobre la cuestión.

—No me importa que seas peronista, pero hay algo que no me gusta de ustedes —dice la madre—. No me gusta que maten.

—Vos sabés que a mí tampoco —contesta Urondo.

La escena es prototípica: la opción por la violencia debe ser explicada a quienes están al margen del enfrentamiento político y son o pueden ser influenciados por la propaganda del sistema. El bautismo de fuego de las FAR, al producir la muerte de un policía, es un punto de partida de ese tipo de aclaraciones, con la explicación de Olmedo en la entrevista que precisamente le hace Urondo respecto al sentido de la violencia, «el precio inevitable de la energía liberadora»: las respuestas son necesarias porque «el enemigo se ha escandalizado, nos ha llamado asesinos, cobardes». Es lo que Roqué expone en la carta que deja escrita para sus hijos, fechada el 26 de agosto de 1972, «para el caso que yo muera antes de que ustedes lleguen a entender bien las cosas»: el descubrimiento retrospectivo de la simiente revolucionaria (a los 8 o 9 años), el desarrollo de su conciencia política, la separación de su primera mujer —«ella tuvo una imposibilidad constitucional para ejercer la violencia»— y finalmente su descargo, por cuanto «no creo que nadie odie la violencia más que yo» y «la verdad del sistema capitalista es la violencia, la violencia es esencial a este sistema».

La campaña pública se intensifica. Como su padre, que no había querido ser reincorporado a la universidad sin los compañeros cesanteados y expulsados, Urondo pide que el reclamo incluya al conjunto de los presos políticos. Las condiciones del encierro en Villa Devoto son rigurosas: una hora de recreo y el resto del día en el calabozo. Los detenidos por causas políticas están en un edificio de cinco pisos; los hombres en los dos primeros y las mujeres en los restantes.

Se comunican entre sí por lenguaje de señas a través de ventanucos y por mensajes encapsulados en papel de filtro de cigarrillos. Según Alicia Sanguinetti, presa política, «algunas celdas tenían una pequeña mesa de madera; otras tenían una *burra*, que en el lenguaje carcelario hacía referencia a un pequeño mueble donde poner algunas pertenencias. Las instalaciones se completaban con un piletón de material y una letrina —*biorci*, en lenguaje carcelario— que por lo general no se utilizaba, manteniéndola sin agua para comunicarse, a través del hoyo, con el detenido de la planta inferior». No obstante, el gobierno militar está en retirada. El 11 de marzo Héctor Cámpora y Vicente Solano Lima triunfan en las elecciones presidenciales y la libertad de los presos está descontada.

«Al principio las visitas en la cárcel eran complicadas, había una reja de por medio y había un anexo al pabellón, nos sentábamos de un lado y del otro», recuerda Javier Urondo. El poema que Urondo fecha en la cárcel en abril de 1973 alude justamente a esa situación en que «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». Pero el desarrollo de la coyuntura política alivia pronto la situación. «Íbamos a la mañana mamá y yo y a la tarde papá y Javier —dice Beatriz Urondo—. Era muy doloroso al principio, después fue una fiesta. Se hacían rondas, conversaciones con gente tan especial, de una cultura tan exquisita, que era un placer estar ahí, en la cárcel». No obstante, el rigor se mantiene en las requisas y a veces hay incidentes entre familiares y guardias: «Mi mamá les había tomado el punto [a las empleadas del Servicio Penitenciario]. Se ponía a conversar. “Qué oficio el de ustedes, pobrecitas. Porque no han conseguido otra cosa, es tan triste”, les decía. Y después no la revisaban, se las había ganado».

—Durante su vida en la cárcel, ¿continuó escribiendo poesía?

—pregunta el periodista de Así.

—Muchísimo —contesta Urondo—. Escribía permanentemente. No solo yo, casi todos mis compañeros, alguno de los cuales nunca había incursionado por ese campo de la literatura. Recuerdo un poema escrito por un compañero que llevaba ocho años preso, de una claridad y riqueza imposible de olvidar. Por otra parte, creo que en literatura lo mejor lo han hecho compañeros combatientes mediante la utilización de un lenguaje lleno de vivencias y justezas, cargado de una sustancialidad y solvencia muy difícil de conseguir. Algunos de estos escritos reflejan la real expresión del hombre nuevo, el mismo que va a ser forjado por la patria socialista.

También se las arregla para presentar *Los pasos previos* al concurso de novela *La opinión—Sudamericana*. El jurado se reúne el 13 de mayo. Walsh vota por el libro de Urondo; Cortázar —que había publicado una «Carta muy abierta a Francisco Urondo» en el diario *Liberation*, como muestra de solidaridad, y que lo había visitado aparatosamente en la prisión, sin hacer caso de los requisitos de la burocracia carcelaria— elige *Moros en la costa*, de Ariel Dorfman; los restantes integrantes del jurado, Juan Carlos Onetti y Augusto Roa Bastos, se inclinan por *Los tigres de la memoria*, de Juan Carlos Martelli, que recibe el premio.

Urondo había empezado un nuevo libro de poemas, *Cuentos de batalla*. Los informes policiales atribuyen a la célula de las FAR maquinaciones febriles para realizar atentados, el acopio de un arsenal y de elementos de logística y prácticas de entrenamiento físico y con armas. La rutina de un comando militar. Pero los policías confiscan no solo armas y efectos personales sino también «un número/ impreciso de poemas que venía escribiendo/ en los últimos años de esta guerra», como él mismo relata en «Quiero denunciar...», donde vuelven a inscribirse los amigos, con la mención al «divino Divinsky» y a un disco del cantautor Pepe

de la Matrona enviado por Fernando Quiñones a través del editor de De la Flor. En aquellos poemas inéditos los versos hablaban de «una 11,25 que/ ha dejado una marca en el nacimiento/ del muslo izquierdo; otro hacía referencia/ a los problemas de la balística en relación con/ los sentimientos; uno recordaba el miedo/ que tenía un sargento cuando/ fuera atacado por sorpresa, y otros/ temas que he olvidado por buenas razones».

A medida que se acerca la fecha de asunción de Cámpora las condiciones de detención se relajan en Villa Devoto, hay pintadas políticas en los pabellones y las celdas reciben los nombres de los muertos en Trelew. En una entrevista que le hace Vicente Zito Lema en la cárcel y que publica el periódico *Liberación* el 27 de abril de 1973, Urondo se define peronista porque cree que «el peronismo es la fuerza revolucionaria de este país, que su composición y que la gravitación que tiene la clase obrera en el movimiento es lo que le da su carácter revolucionario», aunque también hay «representantes del enemigo metidos dentro del movimiento», los burócratas sindicales y «los políticos». No habla solo en su nombre, a título individual, sino en el de la organización que integra.

Hay un clima de optimismo generalizado entre los combatientes, del que Urondo participa con leves matices y confianza en el porvenir. «Cuando el pueblo sea un ejército, cosa para la que falta mucho menos de lo que muchos suponen, comenzará su batalla definitiva, y el pueblo en armas es invencible —dice—. [...] Puede ser que nos barran a todos, pero es difícil porque somos muchos y tenemos un alto grado de conciencia política, pero aun así, considerando esta posibilidad ínfima, con nuestra extinción no será barrida la capacidad de lucha de un pueblo valeroso como el nuestro. Otros recogerán nuestras armas como nosotros supimos levantar las armas caídas en otras épocas y en otros campos de batalla en nuestro país».

—Urondo, usted es un militante político, y es también un poeta —plantea Zito Lema—. ¿Considera que cumplir aca-
badamente ambos trabajos en la práctica genera algunos
impedimentos o contradicciones?

—Creo que poética en griego quiere decir acción, en este
sentido no creo que haya demasiadas diferenciaciones entre
la poesía y la política. Por otra parte, siempre he tenido desde
la más temprana edad, por las características de mi familia,
vinculación con los problemas políticos, siempre he estado
preocupado y sensible frente a esto, y nunca vi interceptado
mi trabajo en el terreno literario, por el contrario.

Enfrentado al mismo conflicto que Rodolfo Walsh, la esci-
sión entre el arte y la política y la búsqueda de una literatura
que incorpore la lucha de clases y no se vuelva inofensiva,
Urondo encuentra una resolución en la poesía. En «Escritura
y acción» y «Las nuevas escrituras en América latina», sus
artículos de la época en *La opinión*, había suscripto la idea
de que el testimonio podía ser una alternativa a la novela,
que no alcanza a ponerse a la altura de las circunstancias.
Pero este problema no se plantea en la poesía, o al menos
Urondo encuentra una forma que es política y no militante,
porque no hace propaganda ni es anecdótica y no surge de
las convicciones sino de la incertidumbre: nadie sabe, dice,
«lo que es realmente una palabra en acción». Escribir poesía,
además, como había advertido, era una fatalidad, algo inevi-
table, mucho más fuerte que cualquier otro deseo.

Le diré más —sigue Urondo, en la entrevista con Zito Lema—,
por la poesía, por la necesidad de usar las palabras en toda
su precisión y significación he llegado al tipo de militancia
que actualmente hago. Los compromisos con las palabras
llevan o son las mismas cosas que los compromisos con las
gentes, depende de la sinceridad con que se encaren tanto una
actividad como la otra, siempre hay lugar para la retórica en

el sentido estrictamente ornamental de la palabra. De esta manera pienso seguir trabajando rigurosamente en ambos terrenos, que para mí es el mismo. Espero algún día llegar a ser un poeta y un militante digno de llevar esos nombres.

La frase que Gelman afirma haber escuchado alguna vez, «empuñé un arma porque busco la palabra justa», puede ser leída como una cita de lo que dice Urondo en la conversación con Zito Lema. Entre tantas reiteraciones no queda claro si la frase es «empuñé un arma porque busco la palabra justa», «empuñé las armas» o bien «porque buscaba la palabra justa». Más allá de las variantes, la condensación reduce la complejidad de una historia de vida y a fuerza de convertirla en una consigna la vacía de significado, o peor, congela su sentido en una especie de disculpa y en una legitimación de la lucha armada en la que dejan de escucharse los interrogantes y los matices que diferenciaron la voz de Urondo en el coro de justificaciones de la opción militar. La nota en *Liberación* incluye el poema «Autocrítica», donde Urondo ironiza sobre las circunstancias de su detención y rememora el pasaje en que una partida policial rodea a Martín Fierro en el poema de José Hernández y el sargento Cruz se pasa del lado del gaucho. Pero la historia no se repitió y «no hay de qué quejarse», dice, con tono displicente. Es una afirmación reiterada en sus poemas y característica de su postura vital ante el mundo y los acontecimientos que le toca enfrentar. Pero además «Autocrítica» refiere al examen de conciencia que se pide a los militantes y del cual Urondo suele reírse, o fastidiarse.

Es notable que el autor de nueve libros de poesía, tres de narrativa, cinco obras de teatro y numerosos artículos periodísticos sea recordado por una frase que nunca escribió. El compromiso con la palabra, dice Urondo en la entrevista, lo lleva al compromiso político. Pero no hay una armonía sellada entre los términos, por exigencias del deber («espero

algún día llegar a ser un poeta y un militante digno de llevar esos nombres») y por su misma conciencia poética, porque el compromiso con las palabras tiene consecuencias. Lo singular de su experiencia no consiste en haber abrazado la causa revolucionaria —ni en tomar las armas, porque también hubo otros poetas que lo hicieron— sino en haber sostenido la escritura poética en medio de la entrega total a la militancia y además haber llevado su poesía a una nueva instancia, como muestran los textos de *Cuentos de batalla*. Urondo, como Walsh aunque con otro recorrido, se radicaliza políticamente a la par que se hace escritor. No abjura de la poesía, también al igual que Walsh con la narrativa, por un fin más alto como podría ser la militancia. Su utopía personal es hacer la revolución para escribir poesía, como declara su alter ego en *Los pasos previos*. Ese día es el que se inscribe en su horizonte.

A partir del 24 de mayo de 1973, los cinco pisos del edificio de Devoto mantienen un tránsito constante y libre de detenidos, familiares, abogados y miembros de las cámaras del Congreso Nacional. En Villa Devoto están también presos María Antonia Berger, Alberto Camps y Ricardo Haidar, los sobrevivientes de la masacre de Trelew. Entre las nueve de la noche del 24 de mayo y las cuatro de la madrugada del 25, Urondo se reúne con ellos en una celda del celular número 2 y en medio de la efervescencia del resto de los detenidos, las canciones, las consignas a voz en cuello, graba la entrevista que conformará el libro *La patria fusilada*. No es solo una iniciativa personal sino una de las tareas políticas en la cárcel: los presos que están en el piso reciben la orden de no gritar ni hablar en voz alta, se coloca una custodia en la puerta de la celda para que no haya interrupciones y el único que ingresa es Julio Roqué, miembro de la conducción.

«En Villa Devoto había una convivencia interesante de grupos de distintas tendencias políticas —dice Javier

Urondo—. El último día se abrieron todos los pabellones. Ingresaron familiares, amigos, un megáfono, se habló desde adentro de la cárcel a la gente que empezaba a reunirse en la calle». Los padres y la hermana de Urondo llegan por la mañana y los guardias los invitan a almorzar puchero, junto con otros familiares de presos. «Paco estaba en el calabozo con gente del gobierno de Cámpora hablando de su libro, *La patria fusilada* —agrega Beatriz Urondo—. Lo vimos recién a la tarde». Una multitud se congrega con antorchas encendidas al caer la noche: «Fue muy emocionante. Nombraban uno por uno a los que estaban detenidos y a los muertos en Trelew. Paco se enojó con eso, le pareció que se usaba para provocar un impacto». Los detenidos de las FAR y Montoneros son llevados en camiones y colectivos a la sede del Partido Justicialista y de ahí Urondo se retira con sus hijos y con Lili Massaferró a un departamento que alquila en el barrio de Almagro. «La presencia del pueblo en la calle, rodeando el penal, fue embriagante, de una incandescencia fabulosa», declara a la revista *Así*.

Urondo y Koncurat vuelven a militar en la villa General Sarmiento, en José C. Paz. En junio, el decano de Filosofía y Letras, Justino O'Farrell, lo designa interventor del Departamento de Letras y Literaturas Modernas. El Colegio de Graduados impugna el nombramiento porque el nuevo funcionario no tiene título universitario, y la queja llega a la prensa. «Pido disculpas porque últimamente no estuve demasiado en las letras, y sí anduve ocupado en otras cosas, que en lo que respecta a mis inquietudes son fundamentales para la progresiva organización del pueblo», declara Urondo a *La opinión*.

La designación es más política que académica, y de ahí que Urondo tenga fuertes discusiones con viejos amigos —se pelea con Noé Jitrik— y se distancie de antiguos compañeros del Malena como David Viñas y León Rozitchner. No obstante, parece tener claros sus objetivos. «Una universidad

no debe aislarse de la gente, del pueblo donde actúa, porque no debe aislarse de la cultura que le da origen y sustento —agrega—. Por eso en cuanto a Letras, es mucho lo que hay que modificar. No estamos contra el estudio de la literatura francesa. Pero el enfoque básico de la carrera se proyectará sobre la literatura argentina y latinoamericana, que es adonde pertenecemos y el espacio que nos nutre y a nutrir. Y en el estudio de la literatura argentina rescataremos a los olvidados, o a los distorsionadamente nombrados». Pone como ejemplo a José Hernández, que «además de escritor y poeta, fue sobre todo un combatiente», lo que suena exagerado.

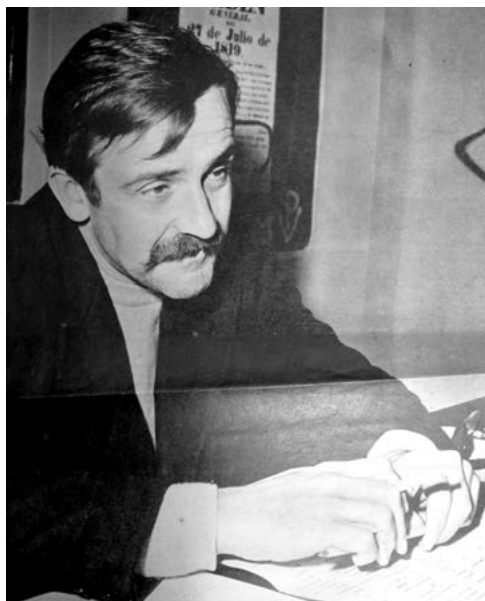
Arma su equipo de profesores junto con Eduardo Romano. La mayoría del alumnado apoya su intervención, pero el claustro docente y el periodismo cultural parecen mantener distancia. También enfrenta la oposición de un sector del peronismo universitario. Los medios que dan a conocer sus posiciones son *La opinión*, donde todavía está Gelman, y *Así*, emblema del periodismo sensacionalista. Urondo recibe a los periodistas en «un promiscuo cuarto del viejo hospital de Clínicas», edificio que ocupa la Facultad de Filosofía y Letras. El 11 de junio asume sus funciones ante un público desusado en los actos académicos: los militantes villeros y los vecinos de la villa General Sarmiento, que llegan en un operativo coordinado por el Negro Villar y saludan con una ovación el nombramiento.

El plan es desarrollar una carrera de Comunicación «como un arma crítica, que geste un profesional concientizado para una batalla cultural estratégica como es el terreno de los medios de masas». Eduardo Romano destaca en otra nota de *La opinión* «la expectativa del alumnado por participar en un cambio de orientación de los estudios y de los objetivos de la carrera luego de casi veinte años de inmovilidad, desconexión respecto de la realidad nacional, desinterés por la cultura popular y falta de capacitación profesional de

los egresados». El equipo de Literatura Argentina incluye a Jorge B. Rivera, Juan Sasturain, Alberto Szpunberg, Santiago González y Ana María Caruso. «Como trabajadores de la industria cultural argentina vamos a brindarle al alumado una perspectiva distinta de la rutinariamente académica respecto de sus posibilidades futuras y de las urgencias reales del país», agrega Romano. El primer cuatrimestre está dedicado a las relaciones entre literatura y realidad nacional entre 1943 y 1955, con eje en el pensamiento anti imperialista y la literatura popular, una categoría que incluye los guiones cinematográficos, el tango, la historieta, la canción rural y los textos para la radio, a partir de la concepción de que la literatura no se circunscribe al libro.

En la entrevista con Así, publicada bajo el título «Un poeta en la trinchera», Urondo vuelve sobre su historia familiar y sobre su iniciación literaria en la juventud. «Mis mejores amigos de aquella época —dice— fueron aquellos que como yo navegábamos en la literatura. El mayor de todos ellos, por edad y talento quizá haya sido Juan L. Ortiz, un hombre que me enseñó mucho, seguramente el mejor poeta argentino vivo. De otros amigos también me acuerdo muy bien: Hugo Gola y Juan José Saer, por ejemplo. El primero, un excelente poeta. A Saer no es preciso mencionarlo. Tal vez convengan muchos conmigo si digo que sus cuentos y novelas de estos últimos años representan casi lo mejor que se ha escrito en el país. Otro amigo entrañable, santafesino como yo, es Rubén Rodríguez [Aragón], excelente actor de teatro».

En la trinchera del Hospital de Clínicas, observa el periodista, el escritorio de Urondo «está rodeado de todo tipo de consignas revolucionarias». Una de las fotografías que ilustra la nota exhibe un afiche con la imagen de Cámpora, en mangas de camisa. «Fui el primer sorprendido cuando el 26 [de mayo] me comunican en la sede del justicialismo que mi nombre circulaba para este cargo. Recién salía de la



EN LA TRINCHERA.

Urondo, entrevistado por la revista *Así* a propósito de su designación en la Facultad de Filosofía y Letras.

cárcel, y a la obligada alegría de sentirme en libertad se unía la responsabilidad grande de dirigir este departamento. Ahora, ya trabajando en él, me siento más a gusto», declara Urondo. No quiere ser considerado intelectual, «más bien mi trabajo de estos últimos años se concentró en la creación con la palabra, desde mi oficio de poeta».

El cronista le pregunta qué modelos de intelectual encuentra «en la historia del siglo».

—Lenin y el Che Guevara —responde Urondo—. Ambos conforman dos ejemplos de absoluta coherencia entre lo que proponían y lo que concretaban en sus acciones.

La declaración no pasa desapercibida. El semanario *El caudillo*, vinculado al ministro de Bienestar Social, José López Rega, y más tarde a la Triple A, subraya la omisión del nombre de Perón entre los modelos que invoca el interventor

en Letras. Las notas de *El caudillo* tienen la forma de las amenazas de muerte contra abogados, gremialistas, intelectuales y artistas que empiezan a circular con la firma de la Triple A y uno de los artículos con esa impronta está dedicado a la «infiltración» en la universidad y en Eudeba, en la que el nombre de Urondo aparece junto con los de Rogelio García Lupo, el abogado Mario Hernández y Noé Jitrik, a quien le imputan hablar mal de Lugones en clase.

«Paco no quería trabajar en el Clínicas, le parecía un lugar inseguro. Entonces nos trasladamos al edificio de la calle 25 de Mayo, donde ahora funciona el Instituto de Literatura Argentina. Allí tenía una habitación donde desarrollaba la actividad del departamento», cuenta Eduardo Romano. Entre los profesores convocados llega Jorge Lafforgue. «Voy a la facultad, me hacen pasar y lo encuentro a Paco con Ana María Caruso y con otra profesora joven. Se lo veía medio incómodo. “Queremos que formes parte. Te ofrecemos Literatura Española medieval”, me dijo. Aníbal Ford había tomado la materia introductoria y Noé Jitrik y Josefina Ludmer estaban en Latinoamericana. “Jorge, esto no tiene que ver con la sabiduría sino con la línea ideológica”, me dijo una de las chicas que acompañaba a Paco. Les agradecí, pero rechacé el ofrecimiento, porque Española no era mi tema», recuerda Lafforgue, que se retira «muy sorprendido, porque Paco tenía un discurso militante que antes nunca le había escuchado».

Romano recuerda que Urondo se movía «entre las presiones de la organización y lo que tratábamos de armar desde la carrera». Los objetivos académicos estaban subordinados a los inmediatamente políticos. «La idea general de Montoneros —dice Romano— era formar militantes entre los estudiantes. Pero los estudiantes en general iban a cursar Letras, no a convertirse en combatientes. El cambio fue muy fuerte para la carrera, el grado de politización era alto. Las clases se

convertían en asambleas, porque casi todo lo que decías te lo discutían. Yo tenía un ayudante que cada vez que entraba a clase decía “no estoy de acuerdo con lo que se dijo en la clase teórica de ayer”. Para los alumnos era un despelote, pero al mismo tiempo resultaba muy movilizador, porque los obligaba a tomar posición. También hubo una movida de la izquierda donde estaban Viñas y Susana Zanetti, que trataron de darle otro perfil a sus materias».

En agosto de 1973 la editorial de la revista *Crisis* publica *La patria fusilada* y el libro agota varias ediciones en lo que queda del año. Urondo reconstruye la masacre de Trelew a través de la entrevista con los sobrevivientes e inserta el relato en una tradición. *La patria fusilada* remite a *Operación Masacre*, la denuncia de los crímenes de la Revolución Libertadora en los basurales de José León Suárez, en 1956: aquí también hay «fusilados que viven» y pueden contar la verdad oculta de los acontecimientos, como hizo Juan Carlos Livraga con Rodolfo Walsh. En la introducción, Urondo relata las circunstancias en que hizo el reportaje y dice que trató de intervenir lo menos posible, «como corresponde a todo entrevistador». Sin embargo, cumple un rol activo en la constitución del relato. Obtiene una primicia y a la vez produce un hecho político: es la primera vez que los sobrevivientes se reúnen para elaborar en conjunto lo sucedido, y se trata de que «el pueblo argentino sepa, realmente, cómo se está escribiendo su historia». Al mismo tiempo plantea que la narración debe evitar cualquier énfasis, porque los «hechos trágicos», como son los de Trelew, no necesitan esos agregados; es el criterio que había adoptado en el epílogo de *Archivo General de Indias*, donde los personajes «hablarán sin énfasis, cotidianamente» mientras preparan armas para el combate.

Como buen cronista, Urondo se preocupa por mantener el orden de la narración, indagar los detalles de los sucesos y reintegrar los testimonios al cauce central del diálogo,

cada vez que aparece una digresión. Y también propone las interpretaciones. Si los guerrilleros, como dice Rubén Bonet en la conferencia de prensa que dan antes de rendirse en el aeropuerto de Trelew, son «hijos de las movilizaciones del 69», Urondo pertenece a la generación del 50 y quizás por esa razón sitúa los acontecimientos en una secuencia más amplia. Saber en qué momento los militares pensaron en ejecutar la masacre es anecdótico, dice; los hechos encuadran «dentro de una política de exterminio concreto y de intimidación a través del asesinato» que remite a junio de 1955, cuando los aviones de la Marina bombardearon a la población civil en la Plaza de Mayo.

«Algunos comparan Trelew con Moncada. El Moncada nuestro», dice Urondo, en alusión al frustrado ataque a un cuartel que, el 26 de julio de 1953, inició la lucha que seis años después terminaría con la Revolución Cubana. Es decir, se trataría de una derrota como prólogo a una victoria. En otro pasaje afirma que las organizaciones armadas lograron un importante apoyo popular, que incluso sorprendió al gobierno militar: un error de apreciación que parece inducido por el particular contexto histórico en que graba la entrevista. Los sobrevivientes, por su parte, hacen una valoración ambivalente de la fuga de Rawson: fue un triunfo, ya que los jefes guerrilleros consiguieron escapar y el gobierno de Lanusse sufrió un revés, y al mismo tiempo una grave derrota, porque el plan original contemplaba la evasión de 110 guerrilleros y hubo 16 muertos. Las FAR y Carlos Olmedo ya habían analizado en esos términos su mito de origen, la muerte en combate del Che Guevara: una derrota militar entendida como triunfo político, porque imponía un modelo revolucionario. La prédica de Olmedo es que «la derrota es lo que uno hace de ella», básicamente una catástrofe o una lección, y esa cuestión subyace a la entrevista de Urondo y al cierre del relato.

En *La pasión según Trelew* (1974), su reconstrucción de la masacre, Tomás Eloy Martínez cita como epígrafe una estrofa de «Del otro lado», el poema de Urondo: «Hubo muchas anécdotas como ésta ¿Quién/ no tiene cosas horribles que contar? ¿Quién no tiene/ su historia? Pero nadie supo qué decir, nadie supo/ qué hacer, cuando alguien contó la historia». El final de *La patria fusilada* podría ser una respuesta a esa incertidumbre: «Si algo tenemos que hacer —dice Ricardo Haidar—, si para algo sobrevivimos es para transmitir todo eso que los otros por haber muerto no pueden hacer».

La gestión de Urondo como interventor en Letras había surgido como correlato de las disputas dentro del peronismo y concluye por las mismas causas. «Hubo una división interna —dice Eduardo Romano—. Lo decisivo fue el asesinato de [José Ignacio] Rucci, el 25 de septiembre de 1973. Un sector de Montoneros se abrió, formó un grupo que se llamaba Lealtad y se juntó con el resto del peronismo que estaba en la Facultad».

Urondo presenta su renuncia el 1 de octubre. «Me acuerdo que salimos juntos del edificio de 25 de Mayo y nos fuimos caminando por Avenida Rivadavia —agrega Romano—. Básicamente charlamos de literatura, de poesía. Nuestro vínculo nunca estuvo en la política, que era en todo caso lo que obstruía».

Piedras en el camino

Apenas renuncia a su cargo en Letras, Urondo recibe una nueva misión. Tiene que organizar un diario. El 12 de octubre de 1973, el mismo día en que Perón asume su tercera presidencia, las FAR se fusionan con Montoneros y el proyecto cobra impulso.

Urondo revista con el grado de oficial primero, un cuadro medio en la jerarquía de la organización. En comparación con sus escritores amigos asume mayores responsabilidades: Walsh es oficial segundo y Gelman miliciano, el grado más bajo. Pero al mismo tiempo el ingreso a Montoneros significa también el comienzo de sus problemas con los dirigentes y de las sanciones, su descalificación como militante. Aun en la euforia generalizada por el triunfo de Cámpora y la inminente liberación de los presos políticos, en Villa Devoto, participa en la discusión de un documento en el que un grupo de compañeros plantea objeciones a la línea de las organizaciones armadas.

En el diálogo con Berger, Camps y Haidar, también abre interrogantes sobre la caracterización política del encarcelamiento en Rawson y sobre la ejecución del plan de fuga. «Pero esas intervenciones fueron lo más delicadas que pude, para no distraerlos o afectarlos de alguna manera», aclara Urondo. Es lo que corresponde al género de la entrevista, agrega, como lo ha practicado en su vida de periodista. Pero

se siente interpelado por lo que cuentan los sobrevivientes, su primera apelación es al orden de las emociones: «Me parecían muy frágiles. Oírles contar las cosas que les habían pasado, creo, no puede dejar a nadie prescindente. Entonces me sentí muy complicado con ellos, muy complicado, y con esa mezcla: la necesidad de cuidarlos». La reacción evoca la del poema «Liliana Raquel Gelin», es otra vez el deseo de proteger a los hijos, porque estos guerrilleros también están bajo su cuidado.

Urondo conduce la entrevista en la celda de Villa Devoto con un sentido periodístico y a la vez político, quiere reconstruir en detalle los hechos, saber cómo se llega al momento político de la actualidad, cuál es el contexto de la fuga de Rawson, examinar los errores que se cometieron, cómo se planificó la evasión, los hechos del día previo, los movimientos de la fuga, las distintas responsabilidades en la masacre. Pero el relato introduce un factor que interfiere en la razón política. Los sobrevivientes se sienten comprometidos a la narración de la historia, y ese lazo con las víctimas de la represión es el sentido final del relato, el que asume Urondo para poner como cierre. «Del otro lado», el poema, es una pregunta sobre la acción: ¿qué hacer, después de escuchar la historia? En *La patria fusilada* la respuesta es que se trata de difundir la reconstrucción de los sucesos en función del pasado que documentan y del futuro inmediato en que esa historia, con sus enseñanzas políticas, se inscribe.

La otra clave es el hecho mismo de la entrevista, en su coyuntura: en medio de un clima de euforia y en una cárcel tomada por los presos, lejos de los que arengan a la multitud que se congrega frente a la cárcel, de los que arman banderas y pancartas y se preparan para salir a la calle, Urondo se encierra en una celda y recaba, paciente y metódico, un testimonio histórico. «Todo el penal se había puesto de acuerdo para cantar la Marcha Peronista a determinada

hora —recuerda, en la entrevista que hace de prólogo al libro—. Seríamos unos cuatro mil habitantes en el penal en ese momento, incluyendo los presos comunes. Ahora: no sé si se cantó o no. Como los cuatro estábamos grabando, yo ya perdí noción de si se cantó la marcha».

Una noche, ya en libertad, Urondo invita a cenar a Juan Gelman, Rodolfo Walsh, Miguel Bonasso y Horacio Verbitsky. «De sobremesa, Paco nos propuso sacar un diario. Un diario inteligentemente realizado. Que no respondiera de manera lineal y grosera a las organizaciones del peronismo en armas», recuerda Bonasso. En las reuniones siguientes se agregan Gregorio Levenson, que será el administrador y enlace con los integrantes del directorio, a veces Firmenich, y con más frecuencia Julio Roqué, como representante de la conducción nacional. Roqué había intervenido también en las discusiones de los presos en Villa Devoto y firmado un documento crítico que no tuvo respuesta.

Urondo es el que lleva adelante el proyecto. «Paco armó la redacción», dice Verbitsky. También llama a Oscar Smoje, para que defina el diseño. Le ofrece la prosecretaría de redacción a Pablo Giussani, que había sido el director de *Che* en los albores de la década del 60 y donde él mismo había trabajado como redactor a poco de radicarse en Buenos Aires. Levenson intenta darle aliento épico a la empresa en el libro *De los bolcheviques a la gesta montonera*: «La edición de un diario popular y peronista, que cubriera todo el espacio político que habíamos conquistado a través de nuestras movilizaciones, con información objetiva y que fuera al mismo tiempo un medio de formación y orientación ideológica fue una hermosa tarea en la que confluyeron compañeros de gran capacidad técnica y fervor revolucionario. Nos animó desde sus inicios la voluntad y firmeza de Paco Urondo, que fue designado por la conducción nacional [de Montoneros] responsable político y organizativo de la empresa». Sin

embargo, la puesta en marcha fue mucho más conflictiva, y el rol de Urondo bastante menos reconocido.

El diario, Noticias, sale a la calle el 22 de noviembre de 1973. Ese mismo día la Triple A comete su primer atentado, una bomba contra el senador radical Hipólito Solari Yrigoyen; las siglas de la organización terrorista se explicitan entonces como Alianza Antiimperialista Argentina, una deliberada ambigüedad. En el segundo número, Noticias publica una crónica sobre el episodio y, en un suelto de la sección política, bajo el título «Una versión» se informa que el ERP —«el grupo guerrillero declarado ilegal», como es de estilo en la prensa— pretende canjear al coronel Florencio Crespo, secuestrado en La Plata, por el conscripto Hernán Invernizzi, detenido por el copamiento del Comando de Sanidad del Ejército. «La decisión oficial sería no negociar», informa el diario, que curiosamente repite la información el 2 de diciembre. Invernizzi es sobrino de Urondo, y la publicación parece tener otro sentido entre líneas: la necesidad de hacer visible a un preso que se encuentra en pésimas condiciones, en peligro de muerte.

La redacción está en Piedras 735, a metros de un lugar de reunión de la Juventud Sindical Peronista, enfrentada a la izquierda del movimiento. Bonasso aparece públicamente como director de Noticias, aunque en la práctica la dirección es colectiva e incluye a Urondo como secretario general de redacción, Gelman en la jefatura de redacción, Horacio Verbitsky a cargo de política y Rodolfo Walsh en información general. Hay periodistas que participan de la militancia —entre ellos, Alicia Raboy, una joven de 25 años que se incorpora a la sección gremiales—, otros de distintas orientaciones y algunos sin definición política. Urondo es el enlace con la conducción, el que debe supervisar la realización del proyecto; una función similar a la que se le había asignado como interventor en la carrera de Letras.

Giussani no tarda en alejarse, en desacuerdo con la línea editorial. Su convocatoria, como la de otros periodistas no alineados políticamente —Carlos Ulanovsky, Pedro Uzquiza, Carlos Tarsitano, entre otros—, responde a la concepción profesional del diario, despegada de un órgano partidario. «Giussani era amigo de Paco Urondo», dice Firmenich en una entrevista posterior, como si lamentara aquella elección.

Noticias no quiere hacer la típica publicación facciosa que se dirige a los convencidos y machaca con la bajada de línea. Esa es la primera tensión entre los encargados de la redacción y los dirigentes montoneros, y Urondo está en el medio. «De alguna manera —dice Verbitsky— Paco tenía que absorber la contradicción y ser, por un lado, un cuadro de la conducción en Montoneros y, por otro lado, el intelectual que manejaba a ese grupo de intelectuales». Pero la situación no se resolvió sin que se explicitara el conflicto.

«Miguel, como director, estaba mucho en relaciones públicas, y [en] contactos políticos. Paco estaba en la redacción todo el tiempo», dice Gelman. La rutina tiene sus horas decisivas al mediodía, hora de reunión para esbozar el sumario del día, y alrededor de las 20, cuando la plana mayor de la redacción discute el tema de tapa y el cierre de la edición, «y eso lo hacíamos teniendo en cuenta lo político, pero desde nosotros, teniendo en cuenta todo lo que a la sociedad podía interesar o afectar, y bueno, Paco participaba ahí con todos nosotros».

Entre noviembre de 1973 y agosto de 1974, cuando fue clausurado por el gobierno de Isabel Perón, Noticias intervino en la vida política como un medio de masas. «Consolidó una identidad con elementos temáticos y estilísticos utilizados en medios tan opuestos como *Crónica* y *La opinión* (los temas dominantes populares, la edición opinada, la parquedad de la prosa y el despliegue de lenguajes visuales)», dice Gabriela Esquivada en una tesis sobre el diario. «Entré en Noticias porque era el diario donde uno tenía que estar, en

ese momento —cuenta Carlos Ulanovsky—. Recuerdo que era un momento muy tenso porque la situación se complicaba cada vez más. El único tipo que sonreía, el único que se paseaba por la redacción y se ponía a charlar distendidamente, el que tenía una condición afable, era Urondo».

En Noticias las notas no se firman por razones obvias, pero Urondo deja su impronta entre los periodistas. «Tal vez, como se dice, la procesión le corría por dentro, pero con cada uno con el que se cruzaba tenía una frase amigable, una palmada estimulante, una mirada esperanzada aunque en ese sitio permanentemente parecía que todo volaría por el aire al segundo siguiente. Alguna vez escuché que allí Paco era el comisario político. Probablemente fuera así, pero podría dar fe que de comisario no tenía ni media jineta», agrega Ulanovsky.

Hay momentos de distensión, ya que en los pasillos se pega una especie de diario paródico donde los periodistas comentan chismes de la redacción, pero el clima, como se dice, se corta con un cuchillo: «Trabajábamos con la 38 en el cajón. Había una hostilidad muy grande de la Triple A y de la derecha peronista hacia el diario», dice Gelman. El personal jerárquico, incluso Urondo, tiene que moverse con custodia. El 9 de marzo de 1974 una bomba estalla en la puerta de la redacción y provoca daños en el edificio y heridas a cinco vecinos.

Según Horacio Verbitsky, había dos concepciones respecto a la prensa política dentro de Montoneros. El modelo de la revista *El descamisado* —«una publicación ramplona, populista en el peor sentido de la palabra, mal escrita, con editoriales brutales, repeticiones de consignas, de nivel político bajo cero»— y el de Noticias —«la idea de que un proceso revolucionario necesita transmitir buena información al pueblo e investigaciones sobre la realidad con nivel profesional, bien escrita y respetuosa del lector». Un medio de agitación y de propaganda, como las típicas publicaciones

militantes, y otro que prioriza la información y el análisis desde un punto de vista bien definido. La conducción prefería el primero, «porque estaba en el mismo nivel de ellos». Pero a los periodistas, formados en las grandes revistas y diarios de los años 60 y principios de los 70, «nos enfermaba y nos ponía locos, porque si ése era el proyecto político no sentíamos ninguna identidad».

Al mismo tiempo, dentro del diario, «había dos jerarquías, la de Bonasso [como director], y la de Urondo, que tenía la jerarquía organizativa pero además una jerarquía personal», agrega Verbitsky. Como en cualquier redacción, «eso dio lugar a conflictos». El propio Bonasso recuerda que Walsh lo apoda *Populevich*, una alusión irónica a diferencias políticas y a un modo de hacer periodismo.

La conducción nacional de Montoneros designa responsable a Urondo, pero al mismo tiempo se hace presente en la redacción. El encargado es en principio Julio Roqué, el comandante que en las memorias de la militancia aparece como un emblema del militarismo. Firmenich lo erige en un cuadro inmaculado, alguien que merece ser llamado héroe en alusión a las circunstancias en que muere, suicidándose después de plantar batalla al comando de la ESMA que en mayo de 1977 lo cerca en una casa de Haedo. Bonasso destaca que incluso los oficiales del grupo de tareas reconocieron su valor, como si le hubieran dado una condecoración. Otros protagonistas proponen una visión diferente. «Era un compañero sereno y directo —dice Ignacio Vélez Carreras, que lo trató en el encierro de Villa Devoto—. Claro, tolerante, muy sólido en su formación y con opiniones propias. Abierto, pleno de matices en las discusiones, era capaz de complejizar los temas saliendo de la verdad dogmática elemental, recitada por los disciplinados adherentes al discurso oficial de la organización». Roqué no es el vocero del malestar de los dirigentes montoneros con el diario.

«El equipo de Noticias armó un producto totalmente distinto —dice Verbitsky—. Y eso era motivo de fricción porque permanentemente reclamaban agitación y propaganda, que el diario tenía pero de otro modo». Urondo es el que recibe esas quejas, «bancaba la confrontación». La disputa no es técnica sino política, porque lo que está en discusión es el objeto del diario, los medios con que se propone trabajar y la concepción que tiene de sus lectores: «Era una imagen del pueblo que ellos querían transmitir y nosotros considerábamos que el pueblo no era eso». En última instancia se trata de la tarea intelectual.

La disputa con la conducción montonera se cruza —se confunde, también— con otro conflicto. En el diario interno de la redacción, entre las bromas sobre la falta de máquinas de escribir y críticas a los jefes, aparece una referencia a una relación de Urondo con Alicia Raboy. El rumor empieza a circular; Paco aún mantiene su pareja con Lili Massafarro.

Los comandantes montoneros estaban disconformes no ya con las características formales del diario sino con los puntos de vista de Urondo. «Molestaban ciertas cosas de la línea política con las que por ahí yo tampoco estaba muy de acuerdo y Goyo [Levenson] tampoco estaba muy de acuerdo —dice Bonasso—. Cierta virulencia en la confrontación con Perón, cierto radicalismo, hicieron que Firmenich viniera a tirar la bronca en persona y que finalmente cayera una intervención por encima de Paco». Hay otros motivos, menores, pero que se cargan en la misma cuenta, a saber, el desdén de Urondo hacia los integrantes del directorio de Noticias. «Intentaban hablar con Paco, pero Paco no estaba, no les prestaba atención», afirma Bonasso.

Urondo es un intelectual en interrogación constante, que no depone la reflexión y se siente relegado por ser tal. «Paco era un militante que no negaba su carácter intelectual. Se reivindicaba como un intelectual. Eso era motivo

de conflicto con una conducción que desconfiaba de todo lo intelectual. La palabra que usaba Paco era “susceptibilidad”. Había susceptibilidad con los intelectuales», dice Verbitsky.

En mayo de 1974 Norberto Habegger reemplaza a Urondo como secretario de redacción de Noticias. Los motivos del desplazamiento son enderezar lo que se percibe como una desviación política y disciplinar a los periodistas díscolos, que no obstante dan otra muestra de criterio propio en la edición del 3 de junio, ya sin Urondo, cuando publican como nota de tapa el copamiento de la localidad de Acheral —la presentación de la Compañía de Monte Ramón Rosa Jiménez del ERP, en Tucumán—, lo que provoca una explosión de ira de Firmenich y otra nota, al día siguiente, en que Noticias se desmiente a sí mismo en una muestra evidente del apriete de la dirección.

«Paco tomó muy mal la decisión de la conducción porque sentía que era injusto. Sentía que le estaban cobrando otras cuentas», recuerda Verbitsky. Incluso «le cobraron otras cuestiones anteriores como por ejemplo el desorden administrativo del diario», aunque no estaba bajo su control directo. El aspecto «radicalizado» que se cuestiona en Urondo, además, es la crítica a Perón, que acentúa a partir del 1 de mayo de 1974, cuando las columnas montoneras se retiran de la Plaza de Mayo después de recibir los insultos del líder como respuesta a sus reclamos.

—Viejo de mierda —habría dicho Urondo, en la redacción de Noticias—. Éramos la juventud maravillosa.

Urondo cae en desgracia. Sin embargo, está contento. Sus familiares lo ven feliz por la relación con Alicia Raboy, con quien vive en un departamento de Corrientes y Scalabrini Ortiz, en Villa Crespo. Sudamericana publica *Los pasos previos*. Vuelve a escribir poesía y en septiembre de 1974 publica un adelanto de *Cuentos de batalla* en la revista *Crisis*, junto con «Algunas reflexiones», un artículo en el que,

cuando parece estar dedicado a la tarea de los intelectuales en la revolución, también habla de la vanguardia política. En el mismo número se publica la antología «Diez poetas del Litoral», con poemas de sus amigos Hugo Gola y Juan José Saer y de otros escritores más jóvenes, como Juan Manuel Inchauspe, Estela Figueroa y Bernardo Uchitel.

En el segundo número de *Crisis*, de junio de 1973, Urondo había publicado «La verdad es la única realidad», texto que cierra su obra poética tal como fue establecida. El título invierte una conocida fórmula peronista. «La variación es propiciatoria —dice Nora Avaro en un ensayo sobre la trama de poesía y revolución—: marca el paso de la idealización populista de lo real del pueblo, a la concreción de una certeza —la certeza de la revolución, claro está— anterior e independiente de cualquier desafecto realista». Lo irreal, dice Urondo, es la reja que define el encierro en Villa Devoto y más allá del confinamiento vuelve a reivindicar su ideario vitalista porque «los sueños, sueños son; los recuerdos, aquel/ cuerpo, ese vaso de vino, el amor/ y las flaquezas del amor, por supuesto, forman/ parte de la realidad». Y como analiza Avaro, lo que el poema alcanza en términos políticos y artísticos se resuelve en el acontecimiento de sus incógnitas, no de sus certidumbres. En el mismo sentido, «¿Soy el poeta de la revolución?», otro texto de la serie, reafirma la oposición de Urondo ante el populismo. «El poeta de la Revolución es el Pueblo», escribe, con mayúsculas. Y enseguida aclara «pero el pueblo concreto, de persona a persona», y por caso «el viejo Ponce», Manuel Ponce, el militante detenido también en la quinta de Tortuguitas.

El contexto en que escribe «Algunas reflexiones» es el de los recelos con la dirección montonera. Urondo no habla desde el arte sino desde la política revolucionaria, de donde propone tomar el concepto de vanguardia para el campo específicamente cultural. Como en la política, se

trata de identificarse con la clase trabajadora —en el sentido guevarista de correr la suerte del oprimido— y actuar dentro del contexto histórico. Pero estas ideas no importan una novedad, ya las ha planteado en artículos periodísticos. El tono imperativo —los intelectuales están llamados a cumplir con un deber— y la retórica —el trabajo cultural pensado en términos bélicos, de enfrentamiento con un enemigo y de orientación táctica para descubrir sus debilidades— suenan en principio ajenos a toda la reflexión previa de Urondo. Sin embargo, en un sentido cierran el círculo que se abre con la Primera Reunión de Arte Contemporáneo, cuando comienza a interrogarse sobre la acción de los intelectuales.

Su voz y su mirada resurgen de inmediato en «Algunas reflexiones». Si los intelectuales están a la retaguardia de las luchas populares, como dice, al mismo tiempo patentizan los problemas ideológicos y en esa línea suscitan una desconfianza a priori, un prejuicio. Urondo se dirige a Montoneros sobre el final del artículo:

No llenemos de piedras el camino. Es necesaria la presencia de los intelectuales en las organizaciones populares. Son importantes para el cuerpo global de la sociedad y para la clase que debe homogeneizar el proceso revolucionario. Habrá que combatir las deformaciones ideológicas, pero no con prejuicios, sino con realidades.

Y como dice en el poema, la verdad es la única realidad: los sueños, los recuerdos, el amor. Los revolucionarios deben tener buenas razones, «en problemas tan delicados como estos». Una misma actitud, dice, puede suponer liberalismo o combatividad, una crítica puede ser mal recibida por los burócratas y la imaginación descalificada como indisciplina, «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 estos matices».

Los poemas y el artículo en *Crisis* son sus últimas publicaciones en vida. El 6 de septiembre de 1974, cuando la revista está en la calle, Montoneros pasa a la clandestinidad. Como el documento elaborado en Villa Devoto antes de la amnistía de Cámpora, «Algunas reflexiones» no parece haber tenido respuesta. O en todo caso la respuesta que recibe es un «juicio revolucionario»: Lili Massaferró denuncia la infidelidad de Urondo ante Julio Roqué, su responsable, y Montoneros pone el caso en manos de un Tribunal Revolucionario.

La acusación de Massaferró, ante Roqué, es vehemente: «¡Lindo hombre nuevo estamos haciendo! ¿Para qué? ¿Para que tenga las mismas hipocresías, las mismas mañas, para que sea desleal con su compañera...? [...] Si vamos a hablar de nuevos valores, de una nueva sociedad, hablemos en serio. Si no, déjenme de joder con eso de “compañeros”, son unos machos cobardes y traidores como cualquier pequeño burgués». La conducta de Urondo es considerada una infracción a la moral sexual revolucionaria, definida paradójicamente en términos reaccionarios: los valores son los de la pareja heterosexual y monogámica; la libertad sexual es contrarrevolucionaria porque el hombre nuevo, dicho por Firmenich, no puede ser irresponsable en sus relaciones, ni casarse y separarse según su deseo.

La organización tiene un código disciplinario, las «Disposiciones sobre la Justicia Revolucionaria» que entran en circulación en 1972 y se reformulan en octubre de 1975 como «Código de Justicia Penal Revolucionario». Según expone Isabella Cosse, la preocupación por la moral sexual se agudiza con la militarización de Montoneros y su enfrentamiento con la derecha peronista. Después de la masacre de Ezeiza, diferentes organizaciones peronistas publican solicitudes en que tildan a los militantes montoneros de «drogadictos, homosexuales y mercenarios vernáculos y

extranjeros». La propaganda se exagera en publicaciones como *El caudillo*, donde la homofobia es una línea editorial, y parece hacer mella en las propias organizaciones armadas. El puritanismo tiene una consigna: «no somos putos/ no somos faloperos/ somos soldados de FAR y Montoneros».

El ideal revolucionario, entonces, reivindica a la familia tradicional. Es común sin embargo que el ingreso a la militancia implique una ruptura sentimental —cuando el compañero o la compañera no comparte la actividad política, como en parte fue el caso del propio Urondo con Zulema Katz— y a partir de ese quiebre se producen múltiples variantes: entre otras, la pareja constituida legalmente puede volverse clandestina, como es el caso de Roberto Quieto, o ser desplazada por otra conformada dentro de la organización, como hace Roqué.

Si la fidelidad que se prescribe deriva de la educación cristiana de los líderes montoneros, Urondo proviene de otra tradición, ligada al cuestionamiento de esos valores. Sus ideas en torno al amor libre y contrarias al matrimonio pueden rastrearse en la entrevista que concede en 1962 al diario *La razón* y están expuestas en *Los pasos previos*, donde parece anticipar la discusión que él mismo tendrá con sus dirigentes:

En el ascensor Lucas se encontró con Marcos y le propuso que fueran juntos a la habitación de Hadad, el delegado ecuatoriano. Cuando entraron, hablaban de mujeres. «Cuando tú te enamoras —aseguraba Hadad— no tendrías por qué estar obligado a prometer que eso va a durar toda la vida». Gaspar le recordó que ya nadie se planteaba las cosas de semejante manera: «Ellas sí, aunque no lo digan; por eso uno tiene un cierto pánico, hasta de enamorarse. Imagínate, después te condenan a hacer el papel de enamorado por el resto de tu vida, como le pasó al pobre príncipe de Gales».

Para Gaspar, Hadad confundía enamoramiento con amor: «¿Y qué diferencia hay entre una cosa y la otra?». Gaspar le

explicó que el enamoramiento era «el narcisismo, el espejo», con algunos síntomas de entusiasmo y hasta de calentura. El amor, en cambio, era lo que se va construyendo día a día; el afecto que se elabora y que, por tanto, puede crecer. Hadad no entendía y pidió que le explicaran qué diferencia existe entre el amor de Gaspar y el cariño que surge entre dos amigos: «es como un incesto compadrito». Faltaban los elementos pasionales que siempre terminan despatarrando toda tarea ordenada de construcción: «por eso las parejas se encuentran, se aman y después estallan, o se aburren; o se soportan». Para Manuel el criterio de Hadad estaba impregnado de ideología burguesa.

Sin embargo, Urondo también tiene rasgos convencionales en algunas de sus actitudes. Su hermana Beatriz lo describe como sobreprotector con las mujeres y «machista»; la historia familiar contiene además otros episodios significativos, como el hecho de que el padre, el ingeniero Urondo, comenzó su relación con Gloria Invernizzi a partir de una relación previa con uno de sus hermanos y con quien sería su suegro, virtuales mediadores en la pareja. Si parece desentenderse de la reacción de Lili Massaferró, en cambio Urondo se preocupa por tener un encuentro con Jorge Rachid —exesposo de Alicia Raboy— para preguntarle formalmente si tiene alguna intención de volver con ella, porque él piensa en formar pareja.

El Código de Justicia Penal Revolucionario agrega a la normativa ya existente en Montoneros las figuras de «traición», «deserción», «delación» y «confesión». La infidelidad amorosa es entendida como deslealtad, como traición, y en ese sentido la conducta personal se confunde con el deber político; la lealtad es el concepto que vertebró la relación de los peronistas con su líder. Lejos de cierto folclore patético que pretende demostrar —y celebrar— una supuesta actitud

de tolerancia, hasta de festejo de las minorías sexuales, el código incorpora también, en su artículo número 16, a la infidelidad como un delito de «deslealtad» que consiste en tener relaciones sexuales al margen de la pareja constituida. Es la norma que se invoca para sancionar a Urondo.

Las sanciones por infidelidad no son infrecuentes en Montoneros e incluso en las FAR. El homenaje que Evita montonera le tributa a Arturo Lewinger, a raíz de su muerte en 1975, incluye el testimonio de su compañera, no identificada, que remite a una situación previa a la fusión de las organizaciones: «Hay un período importante de su vida que coincide cuando yo estaba presa. En esa oportunidad él se comporta muy liberalmente en la relación con otras compañeras. Planteó la situación a la conducción nacional de las FAR —a la que pertenecía— y se lo suspendió [...] Hay ciertas debilidades político ideológicas que no son admitida [sic] en un cuadro montonero. Tuvo que replantear su práctica y en los hechos fue perdiendo algunas de las características machistas que tenía: eso permitió la consolidación de nuestra pareja y una mayor integración de su personalidad». Lewinger es uno de los fundadores de las FAR, y Urondo escribe un poema a su muerte, ocurrida cuando trata de rescatar a un compañero preso.

La infidelidad de Urondo fue el tema de varias reuniones, según recuerda Javier Urondo. El consenso es que se trata de una desviación pequeño burguesa. Pero el juicio revolucionario también resulta una coartada para resolver disputas internas. Los efectos de la acusación de Massafarro parecen haber sido amplificadas en reelaboraciones posteriores. «Es una gran exageración considerar que la suerte de Paco tuvo que ver con esa denuncia. Es cierto que lo degradaron, pero siguieron siendo bastante amigos [con Lili] y bromeaban con eso. Lo más insensato que escuché es relacionar el destino que se le dio a Paco en Mendoza con ese episodio de

infidelidad», dice Laura Giussani, autora de *Buscada*, una biografía de Massafarro.

El artículo 16 del Código de Justicia Penal Revolucionario establece que serían juzgados culpables los dos implicados en la relación aun cuando uno solo de ellos tuviera pareja. Sin embargo, la penalización recae solo sobre Urondo y consiste en la «despromoción», por lo cual Montoneros le ordena quedarse en casa y ocuparse del hogar mientras asigna nuevas tareas a Alicia Raboy; luego lo trasladan al área de prensa.

El episodio es aprovechado por la conducción de Montoneros para sancionar sus desplantes a la línea política, como se desprende del testimonio de los periodistas de Noticias. Fue «castigado por razones moralinas», dice Gelman. «Le hicieron un proceso formal y lo sancionaron. Eso en el diario lo discutimos enormemente», afirma Verbitsky: «la más vulgar moralina pequeñoburguesa, disfrazada de moral revolucionaria, escondía un ánimo de represalia contra Paco por sus actitudes de independencia crítica».

Bajo sospecha

A diferencia de otros militantes, entre ellos Roberto Quieto, su compañero en los orígenes de las FAR, Urondo no tiene que sostener ya una doble vida cuando Montoneros pasa a la clandestinidad. Su pareja y sus hijos son parte de la organización. Claudia Urondo y Mario Koncurat militan en una villa de la periferia de Rosario y Javier, de modo más periférico, participa en actividades de la Juventud Peronista hasta que es obligado a proletarizarse y pasa de trabajar en el archivo de la revista *El descamisado* a ocupar un lugar en la línea de producción de una fábrica de cerámica decorativa.

Los encuentros con su hermana y con sus padres se vuelven dificultosos, pero la familia mantiene el contacto pese a que comienza a advertir el merodeo de policías de civil. «En muchas oportunidades lo fuimos a ver —recuerda Beatriz Urondo—. Era una aventura, parecía *Misión imposible*. A él lo veía con miedo hacia nosotros, temía que nos pasara algo». Urondo envía mensajeros con indicaciones minuciosas, planos para orientarse y hasta recomendaciones para burlar a eventuales perseguidores.

—Caminá siempre cerca de la pared y donde veas un movimiento raro enseguida te metés en cualquier casa —le dice a la hermana.

«Paco pasó a la clandestinidad en forma inmediata, diría violenta», dice Oscar Smoje, el jefe de arte de Noticias. Se

abre un período oscuro, del que se tienen pocos datos ciertos y en el que el dossier del servicio de inteligencia y el testimonio reelaborado a la luz de discusiones posteriores interfieren en la memoria de Urondo. La vinculación con acciones de la guerrilla es uno de los aspectos más problemáticos de su historia, ya que las versiones son contradictorias y no acreditan pruebas fehacientes. Los lugares comunes acerca del poeta combatiente, acuñados tanto por las idealizaciones de militantes como por operaciones de prensa, obturan la revisión de esos episodios.

Una de esas acciones es el secuestro del cadáver de Aramburu en el Cementerio de la Recoleta. Según versiones corrientes, Urondo habría dirigido la operación. O bien habría sido uno de los integrantes del comando que ingresó al cementerio en la tarde del 15 de octubre de 1974. O el que forzó la bóveda y extrajo el ataúd. Parece extraño que un militante sancionado, al que la conducción menosprecia por intelectual, sea destinado a una tarea a la que se asigna máxima importancia, ya que apunta a renovar el efecto de propaganda y de adhesión obtenido con la muerte del expresidente y a plantear una serie de reclamos al gobierno de Isabel Perón. Un mes después, cuando el cadáver de Evita es repatriado, Montoneros devuelve los restos de Aramburu.

Urondo habría extremado su militancia para «mostrar que los intelectuales y poetas no eran señoritas, que podían ser tan cuadros, o más cuadros, o más duros que cualquiera», según Bonasso. «La literatura era una cosa completamente secundaria —asegura Ernesto Jauretche, que militó junto con Urondo— ya que uno estaba jugado por otro lado, la tarea que se nos demandaba era que fuéramos combatientes. Todos habíamos aceptado ese desafío, y la producción intelectual quedaba para después». Pero «el después para unos fue posible y para otros no fue posible, ni a Rodolfo [Walsh] ni a Paco les fue posible».

Sin embargo, como muestran otros testimonios y sus propios textos, la condición de intelectual no es precisamente culposa para Urondo. Ni reniega de ella ante los mecanismos de disciplinamiento: «El intelectual, de entrada, era sospechoso —dice Gelman—. Paco me hacía reír contándome de las reuniones que él tenía y donde te hacían la autocrítica. Cuando la autocrítica le tocaba a él, decía: “Yo no tengo ningún defecto pequeño burgués... porque yo soy un gran burgués”». Las anécdotas sobre los gustos burgueses de Urondo enlazan la bohemia poética y la vida militante; «y que se jodan los socialistas» es la muletilla que usa en esas ocasiones para desentenderse de las presiones y del ascetismo.

En Tortuguitas, entre las excursiones a la villa General Sarmiento y las prácticas con armas, lee a Balzac, en la prisión y al recuperar la libertad tiene el proyecto de un nuevo libro de poesía. Aquello que Juan José Saer escribe a propósito del encarcelamiento en Villa Devoto vuelve a actualizarse: «No critiquemos al poeta Urondo por su imaginación desenfrenada, porque es la imaginación la que justamente ha de enriquecer la idea misma de revolución». La elección política puede discutirse, pero «su imaginación, esa imaginación desenfrenada que la maledicencia de sus colegas, políticos o literarios, le atribuye, es lo que su posición tiene de más indestructible». En lugar de resignar su inteligencia y su sensibilidad, «el poeta ha de aportar, contra viento y marea, oponiéndola a la medida oportunista de la política, la exigencia de lo imposible».

El 28 de junio de 1975, nace su hija Ángela. «Lo vi muy bien en ese momento, parecía rejuvenecido», recuerda Beatriz Urondo. Menos de un mes después, el 15 de julio, cuando redacta su testamento, Urondo reconoce a sus tres hijos como únicos herederos de sus bienes, que «no son otros que los derechos de autor de las obras literarias y de los guiones y adaptaciones para cine y televisión». Su trabajo

intelectual. No había podido reconocer legalmente a Ángela, por su condición de clandestino; en una foto que se toma con ella el ángulo de la cámara apunta a ocultar su cara.

En su libro *Memoria del miedo*, Andrew Graham-Yooll recuerda la conferencia de prensa en la que Montoneros liberó a Jorge Born después de nueve meses de cautiverio. Fue el 20 de junio de 1975, cuando la organización convocó a un grupo de periodistas y corresponsales extranjeros en una mansión de Martínez. Dos días antes Urondo había expuesto una vez más su nombre para alquilar esa casa junto con Luis Guagnigni, periodista de *El cronista comercial* y también integrante de Montoneros; la excusa era la organización de un evento social.

Enviado por el *Buenos Aires Herald*, Graham-Yooll es recibido por una mujer vestida como mucama y sometido a requisita por un custodio. La conferencia no ha empezado. En una mesa larga hay una fuente con empanadas y vasos de vino Montonero y en el otro extremo dos pistolas de calibre 45, una ametralladora y varios objetos pequeños que parecen granadas.

Urondo recibe a los invitados. Graham-Yooll lo conoce, se dan un abrazo. Tienen un diálogo, o un intento de diálogo.

—Hace siglos que no te veo —dice Graham-Yooll.

—Cumpló órdenes —responde Urondo, y un momento después, quizá consciente del tono cortante, le ofrece vino y una empanada—. Conozco las malas costumbres de mis amigos —agrega, con una sonrisa.

Graham-Yooll traza un perfil de Urondo. Lo llama experiodista y cuenta que su militancia fue desconocida hasta el allanamiento de la quinta de Tortuguitas. «Pero su fama provenía de su poesía. Era uno de los mejores poetas de la Argentina», dice. Y estaba allí para atender a los periodistas a cara descubierta, mientras se esperaba la presencia de

Mario Firmenich, que a los 27 años es el máximo dirigente montonero.

«Paco es rescatable —se permite decir Firmenich, en una evocación posterior— porque, inclusive por edad, él no pertenecía a nuestra generación. Fueron muy pocos los hombres de la suya que empalmaron con nuestro proyecto. Ahí hay un doble mérito». Una experiencia de vida se reduce de pronto a una actividad política. Firmenich, en realidad, legitima su propia posición cuando parece reivindicar a Urondo. Y su reconocimiento de «un sofisticado nivel de desarrollo intelectual» no solo es tardío, sino que borra las resistencias que provocaba precisamente esa condición.

En la casa de Martínez, Urondo parece demasiado sombrío para su estado de ánimo habitual. «Le pregunté si podríamos conversar, pero dijo que no», agrega Graham-Yooll. Los montoneros cargan de sentido a hechos de por sí significativos: la fecha de la conferencia de prensa ha sido elegida para coincidir con la conmemoración del día de la Bandera y del segundo aniversario del regreso de Perón a la Argentina desde España. Es el cierre de la Operación Mellizas, iniciada el 19 de septiembre de 1974 con el secuestro de los hermanos Jorge y Juan Born.

Firmenich habla durante una hora. Dice que no ha leído a Marx ni a Lenin, se define como socialista nacional. Pide la renuncia de Isabel Perón, lamenta el costo en vidas de la guerra revolucionaria y revela que la organización cobró sesenta millones de dólares por el rescate de Born, que un rato después es presentado a los periodistas y puesto en libertad. Juan Born había sido liberado en marzo.

Urondo es entonces un integrante del equipo de prensa de Montoneros. Y es también un militante que ha sido castigado, despromovido, en la jerga de la organización.

—Adiós, parece que ya no hay más tiempo para una charla normal —le dice a Graham-Yooll.

Entre septiembre y diciembre de 1975 trabaja como redactor de *El auténtico*, un periódico quincenal que oficia de vocero del Partido Auténtico. Es la organización de superficie de Montoneros hasta que Isabel Perón la declara ilegal. A fines de ese año, recibe una evaluación negativa de su militancia y una nueva sanción de los dirigentes. En la jerarquía de Montoneros queda por debajo de Claudia, su hija.

«Paco no anduvo bien en Prensa», escribe Rodolfo Walsh en el segundo texto que dedica a Urondo, y agrega una opinión que parece aludir a la evaluación negativa. «Por lo menos yo pensaba eso y otros también lo pensaban, aunque es difícil saber de quién era la responsabilidad». No obstante, Walsh apunta a la dirección política en su crítica:

Prensa era un equipo muy grande: alrededor de setenta. El error que ellos cometieron fue no comprender a fines de 1975 la naturaleza del golpe que se avecinaba.

Fue un error casi general. Se admitía la posibilidad del golpe pero también se trabajaba como si no fuera a ocurrir. Incluso se lo contemplaba con cierto optimismo, como si su víctima principal fuera la burocracia en el gobierno y no nosotros.

El equipo de Prensa funciona en un local conocido como El astillero, por alusión a la puerta blindada que protege el ingreso. Sus integrantes son destabificados —es decir, salen de la clandestinidad— lo que enseguida es comprendido como un error, ya que vuelve visibles a sus integrantes. Hay una reestructuración y Urondo trabaja junto con Walsh en un plan de emergencia para oponer a la fase inicial del golpe militar que se da por descontado. «O sea que el Paco estaba familiarizado en el tema y particularmente con el bloqueo informativo que se iba a producir, ya que ésa era una de las previsiones del plan de emergencia. Pero Prensa siguió funcionando como si hubiera un futuro electoral», agrega

Walsh. La revista *Información* es la expresión de esa deriva insensata: su primer y último número salió a la calle el 23 de marzo de 1976, el día anterior al golpe militar.

Las versiones de Urondo como un combatiente fascinado con la acción, que celebra la muerte de José Ignacio Rucci o incluso comparte el optimismo de los comandantes montoneros sobre las consecuencias del golpe militar, desconocen las dudas que plantea en distintas circunstancias —Horacio Verbitsky recuerda una discusión con Antonio Nelson Latorre, militante de las FAR y luego colaborador de los marinos de la ESMA— y prescinden del contexto —el enfrentamiento con la derecha peronista desde la masacre de Ezeiza, entre otros factores— en que se plantea la violencia. En abril de 1976 Montoneros convoca a una reunión de prensa con periodistas extranjeros y a último momento decide que Firmenich no se hará presente, por cuestiones de seguridad. Urondo debe recibir entonces a los corresponsales, a quienes les dice que el derrocamiento de Isabel Perón abre una perspectiva favorable para Montoneros, porque facilita el enfrentamiento con las Fuerzas Armadas. Es la línea de la organización, no habla en nombre propio.

No hay ningún optimismo en Urondo cuando se despide de su familia y de sus amigos para ir a Mendoza. La dirección de Montoneros parece creer posible la rearticulación de una regional que fue arrasada por la represión. Urondo no tiene la posibilidad de negarse a esa orden. En una organización sustentada en el culto al heroísmo, al sacrificio personal y al enaltecimiento del «hombre nuevo», abandonar la militancia equivale a cometer la peor de las traiciones, la traición a los caídos. A partir de la detención de Roberto Quieto, el 28 de diciembre de 1975, y su condena a degradación y muerte por desertión y delación, el consenso interno es además que el militante no puede ser capturado con vida y para eso se prescribe el uso de una pastilla de cianuro.

Urondo adopta entonces un nuevo alias, Ortiz. Una contraseña que solo pueden descifrar quienes comparten un código cifrado en la poesía y en la amistad. Es un nombre de guerra, pero también la identificación de una causa personal, una expresión de fidelidad.

Las raíces de la despedida

En junio de 1976 un periodista de *Siete días* entrevista a Juan L. Ortiz en su casa de Paraná. La nota se publica al mes siguiente y contiene los tópicos que se hicieron más o menos habituales en los abordajes periodísticos del poeta entrerriano: las boquillas exóticas que usa para fumar, su aislamiento, el modo en que dedicó la vida a la poesía. En esa deriva surge al pasar un recuerdo de su nieta: «Una vez —dice Ortiz— estábamos con Paco Urondo, aquí en el jardín, y arrancamos unas flores para regalarle a Gerarda [Irazusta, su esposa]. Pero cuando nos descuidamos, la chiquita estaba enterrando de nuevo las florcitas en la tierra. Ella restituía el orden natural que nosotros habíamos violado».

Urondo había transcripto aquel episodio en «Sabiduría de intemperie» (*Panorama*, septiembre de 1970):

Allí [en Gualaguay] nacerá su nieta que motivará algunos poemas recientes —«perdón por la beatería»—; Juan L. arranca una flor en el parque y le dice: «Tome m'hijita, llévesela a su abuelita». La niña —«con la sensibilidad normal de una chica; no digo natural porque los chicos son extraordinarios»— hace como que se va pero trata de reintegrar cuando no la miran, de enterrar esas flores en el lugar en que estaban: «restituir a la naturaleza, mire usted, el orden ese que yo había violado al arrancar esas florcitas».

Ortiz cuenta esa historia como una especie de ejemplo del sentido de observación de los niños, que debería ser, dice, el de los poetas, «ese poder de mirar con cierta virginidad y sorpresa, de mirar más allá de las cosas» y apreciar así que «el sentido de relación está en todas las cosas vivientes». La diferencia entre ambos relatos es mínima, pero significativa: Urondo se retrae de la escena y la cuenta como algo de Juan L. y su nieta; Ortiz lo incorpora, lo hace parte de su sorpresa y de la revelación que acontece ante el gesto de la niña, lo hace aparecer.

Seis años después, de acuerdo al texto de la entrevista, Ortiz recuerda el episodio de modo aparentemente casual, cuando el periodista le pregunta si le agradan los niños. Pero es probable que lo haya tenido especialmente en cuenta porque en esos días, el 17 de junio de 1976, un comando policial había asesinado a Urondo en Mendoza. La noticia se publica en los diarios con la retórica con que la dictadura militar disfraza sus crímenes, las malversaciones de lo que Walsh llamó el discurso de la muerte: «Abatieron en Mendoza a un delincuente subversivo. Usó como escudo a un niño. Planeaban atacar una comisaría».

La conversación sigue y, como cierre, el periodista le hace una pregunta que ya le había hecho Urondo prácticamente en los mismos términos, a saber, si temía ser absorbido por la cultura oficial. En la entrevista publicada en *La opinión*, Ortiz contesta de modo algo desvaído, o por lo menos así lo refiere el texto: «Esto sería muy grave. De ningún modo, de ningún modo: llegar a lo que han llegado amigos que aprecio mucho. Sería echar a perder todo». En la de *Siete días* adquiere otro acento: «Esa sería una de las desgracias más grandes. Por mí no, sino por la poesía misma; por el hecho de convertir en algo de valor legal algo que de por sí no lo es. Porque de esto no me caben dudas: la poesía es ilegal». En esa respuesta está también el recuerdo de Urondo, llamado Ortiz en sus últimos días.



ENCUENTRO. Urondo con Juan L. Ortiz durante la Primera Reunión de Arte Contemporáneo, en la UNL, 1957. Crédito: Fototeca del Museo de la Ciudad de Paraná, Entre Ríos. Gentileza de @fotosdejuanele

La poesía es ilegal en el país sometido a la dictadura desde el momento en que uno de sus grandes poetas cae asesinado en nombre de los valores de la cultura occidental y cristiana. Urondo ya había sacrificado su nombre, se había volcado a la acción revolucionaria como un militante más. Quería que sus compañeros lo valoraran como tal y no como el escritor que había sido, que seguía siendo, y efectivamente muchos de los que compartieron sus tareas de militancia ignoraron su historia o la tomaron como un dato sin mayor importancia. Si la literatura y el periodismo se convierten en una pantalla, la relación se invierte a partir del momento en que la militancia de Urondo se vuelve pública. «Paco escribió

hasta último momento», dice Gelman, y de eso muy pocos estuvieron al tanto.

La dictadura borró su nombre en comunicados de prensa siniestros y trató de convertirlo en un desaparecido. El original de *Cuentos de batalla*, un libro terminado y confiado a un compañero, se extravió en la vorágine de las persecuciones. Pero cuando el poeta parece perderse bajo el rótulo de subversivo, de «escritor marxista», como lo denomina la revista *Gente* en uno de sus periódicos índices, Juan L. Ortiz lo hace presente. Urondo lo había reconocido como uno de sus modelos, como parte decisiva de la tradición poética que reivindicaba, había llevado su nombre, y Ortiz devuelve el gesto, lo integra a la misma tradición y hasta parece atisbar más allá, porque la historia de la nieta y el gesto de reintegrar la flor a la tierra es también una especie de alegoría sobre un orden trastocado que algún día habrá de reconstruirse, un estado de cosas en el cual Urondo habrá de recuperar su lugar.

De Urondo podría decirse lo que él mismo dijo de García Lorca. También él fue un hombre con capacidad de tentación, también él se tentó con los frutos prohibidos, con el riesgo y sobre todo, de principio a fin de su vida, con la poesía. Como escribió acerca de Javier Heraud, su obra no necesita de otras connotaciones, ha adquirido autonomía de vuelo. Y así como «la presencia actual de Lorca no reside en su trágico fin sino en su poesía» y significa «el deseo de que nada termine, de que la vida salve todas sus excelencias», la presencia de Urondo consiste en una obra que recomienza a partir del rescate de Ortiz y desde entonces se rearma y prolifera a través de sus múltiples ediciones y de las lecturas que la reabren. Incluso a pesar de las negaciones, como la expulsión a que lo somete Raúl Gustavo Aguirre de la compilación *El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960). Literatura argentina de vanguardia* (1979). «Debió ser doloroso borrar el nombre de Urondo y

hacerlo desaparecer de la historia de la publicación, como si no hubiera existido o como si hubiera tenido un papel menor, aun cuando la antología asegura incluir el listado completo de sus colaboradores», observa Luciana Del Gizzo en un artículo sobre el director de *Poesía Buenos Aires* [el subrayado es mío]. La censura confirma lo que dice Ortiz: la poesía es ilegal, y ahora no tiene lugar en la historia.

«El Ortiz de Urondo —dice Daniel García Helder— es un jordanista que alterna con los sobrevivientes de Caseros y de la guerra del Paraguay, es un preso ocasional de la Libertadora, un revolucionario que cita a Mao y, mate en mano, parafrasea a Guevara, que se prende de noche a su radio transoceánica...». Un Ortiz que representa los intereses de Urondo y de los años 70. Sin embargo, esta selección de rasgos no está sobreimpuesta, el retrato no desconoce al modelo en la composición sino que, al contrario, recoge líneas insistentes en su discurso, como se puede apreciar en la serie de entrevistas que Juan L. concede a partir de la publicación de *En el aura del sauce*. «Poesía y revolución son dos cosas paralelas —declara por caso Ortiz en agosto de 1971—. Casi me animaría a decir que son una misma cosa: una es la creación colectiva y otra la creación individual». ¿Y el hecho de hacer pública la memoria de Urondo en medio de la represión no es acaso un acto de valentía, una reivindicación, cuando otros prefieren desconocerlo incluso años después, porque el miedo es más fuerte que los sentimientos y la hermandad tantas veces proclamada, como muestra la omisión deliberada de Raúl Gustavo Aguirre? Más importante aún, Ortiz es la referencia de toda la vida de Urondo, está entre sus primeras lecturas, en los puntos de viraje de su poética —como indica la dedicatoria de «Arijón», poema en el que reconoce y establece una serie de mojones en una zona del Litoral y de su propia historia personal, «la trama que va de una punta a la otra del paisaje/

de un vínculo a otro de la juventud»— y de su pensamiento —el concepto de «sabiduría de intemperie»— y, finalmente, en el centro de la tradición poética que Urondo construye a través de ensayos, artículos y reseñas.

La sabiduría de intemperie se opone según Urondo al conocimiento cartesiano. El poeta establece una relación sensible con el mundo, más intensa y profunda, por la cual percibe y está alerta ante lo que no es directamente visible, a lo que existe más allá o más acá de las cosas cotidianas. Pero parte de esa agudeza es la conciencia del dolor inherente a la existencia humana, de la injusticia del orden social. En la entrevista que Urondo publica en *Panorama*, Ortiz expone ese saber y lee un poema, lo canta «con su voz delgada». El artículo no dice de qué poema se trata, solo consigna una explicación de Juan L. previa a la lectura:

—Este poema es un poema largo donde se complica la luz con la sombra, la vida con la muerte. Y ya me metí otra vez en otro lado, como si mirara la luz del otro lado; es larguísimo este poema y, desde luego, alude también a cosas inmediatas que, de ningún modo, podía soslayar. La verdad es que al meterme del otro lado tenía una sensación abisal o abismal.

El poema puede haber sido «¿Por qué?», un poema efectivamente largo de *La orilla que se abisma*, entonces inédito, que se abre con una interrogación en torno a «la sombra del tiempo». Urondo transcribe a continuación un verso: «hundir hasta su inversión las raíces de la despedida». Y una nueva explicación de Ortiz: «la inversión; la mano que pide, que clama, es como una raíz invertida». En «¿Por qué?» irrumpe esa imagen de las manos «que a nuestro lado piden/ y se quedan», pero el verso en cuestión, el de la cita de Urondo, no se encuentra allí sino en «La niña...», uno de los poemas (más bien breve) que se conservaron del hipotético cuarto tomo de *En el aura del sauce*, que Ortiz no llegó a cerrar o que se extravió.

Tal vez Ortiz leyó ambos poemas y Urondo asocia la referencia de uno con el pasaje de otro. La cita, y eso es lo más importante, cambia el verso y en esa modificación habla menos de quien lee el poema que de quien lo escucha. Puede ser una errata un poco forzada, hasta obligada podría decirse, por el procedimiento de extraer unas palabras de una construcción extensa y muy compleja: Urondo entresaca la cita —o más bien la retiene, la memoriza— de una frase que se despliega a través de veintiséis versos. Textualmente, el verso de Ortiz dice «hundir hasta su inversión en las raíces de las despedidas» y refiere al movimiento evanescente de las manos de la niña. «Las flores de los árboles del parque, en el momento de su agonía, devienen figura del dolor humano. Pero la forma del árbol se proyecta, también, en la representación de ese dolor, que aparece como raíces extendidas», anota Sergio Delgado a propósito de «¿Por qué?». Las manos que piden son raíces invertidas. Pero el verso que transcribe Urondo tiene otro sentido.

Hundir hasta su inversión las raíces de la despedida es entonces una creación de Urondo, o en todo caso un verso en colaboración con Ortiz. Quizá porque le resuena especialmente la imagen —«la mano que pide, que clama»—, o porque le recuerda un poema propio, «Hoy un juramento», donde dice a sus hijos que no hay que entristecerse por las despedidas, «porque hay otra partida, otra cosa,/ digamos,/ donde nada,/ nada/ está resuelto». Ortiz habla de las manos de los niños, como imagen del dolor; Urondo, de las despedidas y también de las partidas no ya como acción de irse sino de juego, de apuesta, de historia abierta. La partida, además, designa al grupo de personas en armas, a la vanguardia, y es la palabra que se acerca a lo que quiere definir y todavía no está claro: «otra cosa,/ digamos». También la entonación es diferente, porque lo que en Ortiz se afirma de modo tentativo, en Urondo resulta una propuesta, tiene algo imperativo.

Invertir la despedida es conjurar la pérdida, la separación, relativizar lo que pueda haber en ella de irreparable; en el mismo sentido, unas líneas antes de la cita, Urondo observa que en Juan L. «no hay desesperación frente a la muerte» y el comentario remite a una reflexión propia, que puede seguirse en otros textos de la época.

Ortiz muere en la noche del 2 de septiembre de 1978 en su casa de Paraná. «Se aproximaba a la muerte sin sobresaltos, como si ese cambio de estado debiera hacerse suavemente, sin estridencias ni lamentaciones», dice Hugo Gola. Un amigo que lo acompaña en ese trance refiere las últimas palabras del poeta entrerriano: «Se recostó por un momento y luego, haciendo un último esfuerzo, se levantó de su cama para, con su cortesía acostumbrada, despedirse de los amigos ausentes. “Bueno, Paco”, dijo...».

Urondo llega a Ortiz a través del grupo de escritores de Santa Fe y a Girondo por sus vínculos con Poesía Buenos Aires. Queda impresionado por el porte del autor de *En la masmédula*, por su discurso; es un poeta, «no un figurón», el protagonista de la vanguardia de los años 20 que mantiene el espíritu y, por eso, prefiere quedar marginado de la cultura oficial y relacionarse con los poetas jóvenes. Urondo encuentra en él una actitud que también descubre en Juan L. y en Macedonio Fernández, que define a estos escritores y al mismo tiempo al ambiente intelectual: sus trabajos, «silenciosos por dignidad de ellos y ligereza de sus contemporáneos signan toda una época y le abren un destino». La poesía es una forma de vida asociada al humor, al cuestionamiento de los valores burgueses y una apuesta estética, porque estos escritores «se hundieron hasta el cuello en la gran aventura de sacudir el lenguaje, de internarse en las profundidades de la existencia». Ortiz, dice y repite Urondo, se parece hasta fisonómicamente a Macedonio Fernández.

En «Milonga del marginado paranoico», Urondo declara que «quisiera saltar/ como Juan L. Ortiz, vociferar/ como Oliverio Girondo», pero al mismo tiempo reconoce la imposibilidad de seguir a sus modelos al pie de la letra. «No me sale bien y aquí/ empieza todo nuevamente», agrega. La influencia es tan evidente como la conciencia con respecto al riesgo del epigonismo y de las «sabidurías quietas», como ya había advertido en «Los gatos».

«Urondo —dice García Helder— es ante todo un poeta sensual [...] o dicho de otro modo la sensualidad es el principal atributo de su expresión. No es un estilista en sentido convencional ni un artesano que hace un uso distinguido del aparato retórico sino que posee un estilo medular, compulsivo y cadente. Su fraseo es una corriente que domina todos los niveles de la lengua y los lleva más allá, donde puede transgredirlos». En la última etapa de su obra, ese estilo no declina sino que por el contrario realza y sostiene lo que Urondo había intentado de modo fallido o menos logrado en comparación con otros textos, al incrustar materiales históricos y periodísticos en su discurso poético y narrativo.

En *Poemas póstumos* recoge desde el título, irónicamente, la conciencia sobre la propia muerte de que da cuenta su poesía a partir de mediados de la década anterior. Parece notable el contraste entre la confianza en llegar a ver la revolución, «el salto temido/ y acariciado», y la seguridad de que no gozará de las conquistas del porvenir, entre el poeta enamorado de las cosas del mundo y el que manifiesta su desprecio a ese mismo mundo y su decisión de ofrendar la propia vida para cambiar ese estado de cosas. Tanto como las modificaciones en ese friso que Urondo compone a través del tiempo, los poemas en que nombra a sus amigos, en principio los poetas de Poesía Buenos Aires, después los escritores que exceden a ese grupo —Gelman, Fernández Moreno, «el otro Rodolfo», es decir, Walsh— y los militantes que son también

amigos —Julio Lareu—, luego los poetas latinoamericanos con los que se relaciona a través de Casa de las Américas — Enrique Lihn, Jorge Adoum, Antonio Cisneros— y, cerca del final, los compañeros caídos en la acción política —Arturo Lewinger, Marcos Osatinsky, *Añamen* (Eduardo Jensen).

Sin embargo, aunque Urondo reitera la idea de que la propia vida ya no le pertenece porque se la debe a los muertos y a los torturados, de esto no se desprende una visión sombría de su destino y tampoco una figuración heroica. Así como se burla del imaginario que rodea a la figura de escritor, rechaza los prejuicios anti intelectuales y el culto de los muertos. Su elemento es «el aire lejano de los afectos», como declara en «No puedo quejarme», y la curiosidad que manifiesta en el mismo poema sobre «qué cosas dirán de mí, después/ de mi muerte» es otra ironía, un rechazo displicente sobre las presunciones de gloria, artística o revolucionaria. Ante «el abismo» se afirma en la incertidumbre, la pregunta y, sobre todo, la propia falibilidad, incluso sus debilidades, aquello que desde otra mirada es una desviación. Como ya escribe en «Los gatos», son los errores los que lo salvan. Los defectos son los que vuelven memorables, entrañables, a los amigos, dice en «Misa sin funeral», ante las muertes de Leonidas Gambartes y José Planas Casas. «Piedad para los equivocados», pide en «Benefacción», y en la demanda termina comprendiéndose a sí mismo, «por titubeos y balbuceos». El sujeto del poema se construye contra la época —«esta época torva», «la época trabajosa, soberbia»— y en esa tensión encuentra también un lugar junto con otros. Con los amigos de la juventud Urondo se puede reunir a charlar y a tomar vino y así «se terminan/ por un rato las catástrofes», y en la madurez no son posibles las escapadas, los olvidos. Urondo no puede desentenderse, pero la apelación reiterada contra la queja, el convencimiento de que la tristeza es estéril y la «rabiosa/ esperanza en esta vida» son, como antes,

su armadura; y los amigos siguen siendo señales de vida, «dándome todo lo que no está».

La cita también reiterada de José Martí —escuchada a Lezama Lima—, «osar morir da vida», condensa no una voluntad de sacrificio sino una reafirmación del valor de la vida ahora a partir de la conciencia de los riesgos a que se expone. El poema «Letanía» lo expone como una paradoja: «Con toda la vida por delante/ solo queda pensar en la muerte». El primer verso retoma un poema anterior —que se titula, precisamente, «La vida por delante»— en el que la muerte es una preocupación lejana; a la vez el sujeto se debate en la soledad, el miedo, la tristeza, porque «suelo mirar la vida del otro lado de una puerta». Salir, pasar del otro lado, es exponerse a una experiencia donde, como le dice Ortiz, la luz y la sombra, la vida y la muerte se confunden.

No deja de ser extraña la ausencia de Urondo en antologías poéticas que pretenden dar cuenta de los años 60, cuando es el que entreteje los conflictos y las líneas estéticas de su época: «Un hombre que se hace oír, sobre todo porque no grita —dice Jorge Aulicino—. No muestra metáforas rutilantes, conversa con el lenguaje de su época, el mismo que usaba en los medios, el mismo de los medios de su época: el de una persona culta que quiere darse a entender y que otorga funcionalidad y, paradójicamente, mayor riqueza, a los términos más graves de la poesía tradicional, como abismo, amor, muerte». Y en el mismo movimiento, remueve al lenguaje todavía más pesado de la poesía política. Su figura, agrega García Helder, «encarna la del poeta como conciencia crítica de su tiempo, sin caer en la propaganda, ni en discurso de barricada, ni en la pedagogía, ni en la demagogia, por más militantes que se pretendan los escasos poemas recuperados de *Cuentos de batalla*».

La poesía escrita en la cárcel es un género difundido por los grandes líderes revolucionarios, como Ho Chi Minh. Un

antecedente más cercano es para Urondo, de nuevo, Juan L. Ortiz, traductor de Yannis Ritsos en la cárcel de Paraná. La escritura clandestina como forma de comunicación interna es además una práctica continua entre los presos políticos. Urondo ha perdido poemas inéditos en el allanamiento en que lo detiene la policía y escribe los *Cuentos de batalla* en la cárcel de Villa Devoto. Ya lo había anunciado, escribir poesía es para él una especie de fatalidad. Emprende entonces un proyecto que supone un nuevo desafío formal, como lo expone en la entrevista de Zito Lema: trabajar con «un lenguaje lleno de vivencias y justeza, cargado de una sustancialidad y solvencia muy difícil de conseguir». No la jerga carcelaria o política, sino el lenguaje atravesado por la violencia en la voz de sus hablantes. *Cuentos de batalla* puede aludir a la lucha armada, pero también, como nota García Helder, a lo que es de uso cotidiano y a la vez al relato de hazañas típico entre presos, el intercambio de experiencias y la circulación de sagas biográficas que se cargan de intensidad en el encierro.

En ese flujo narrativo también cuentan las historias del cine, como en «El fuego todo lo purifica», donde Urondo alude a la película *El juez del patíbulo*, de John Houston (estrenada en Argentina seis días antes de su detención en Tortuguitas), sobre un ladrón que se proclama juez en un pueblo y administra la ley a su buen entender. «El carterista» y «¿Soy el poeta de la revolución?» refieren a compañeros de prisión, a sus historias y a la definición de la propia experiencia que puede leerse en correlación con un poema anterior, «Medalla de oro», donde Urondo se ríe de las consagraciones y los reconocimientos convencionales, ajenos a «lo que es realmente una palabra en acción». No es el poeta de la revolución, como no era el mejor poeta del país.

Los poemas posteriores a los de la cárcel que pudieron conservarse —«Murió Salvador Allende», «A don Arturo Lewinger, peronista y montonero» y «Noticias»— inscriben

con distintos acentos la violencia política de la época. En el poema dedicado al presidente chileno, el dolor se extiende a la muerte de Pablo Neruda y a la del periodista Augusto Perro Olivares, quien se suicidó el 11 de septiembre de 1973, en medio del ataque de los militares al Palacio de la Moneda y la imagen final de Allende se sobrepone al señalamiento de la falta de reacción ante el golpe, descrito como una catástrofe que afecta a todo el orden natural. «La lengua/ entera se ha quedado sin respiración», dice, y ese enmudecimiento es más expresivo de la angustia y del duelo que las condenas y las denuncias. Quizá porque escribe el poema en caliente, Urondo da por muerto a Carlos el Negro Jorquera, secretario de prensa de Allende, «tan risueño», quien en realidad pudo sobrevivir a la represión. En «Noticias», en cambio, se dirige al sacerdote Carlos Mugica —asesinado el 11 de mayo de 1974 por la Triple A— con una mezcla de sentimientos encontrados por roces políticos. Urondo retoma el título del diario montonero y de hecho el plural con que comienza el poema refiere a la organización, procede en su nombre, y el texto mismo podría ser leído como una desmentida periodística de las sospechas sobre una responsabilidad de la izquierda peronista en el crimen; pero Urondo también habla en nombre propio, al sacerdote que casó a su hija Claudia, alguien a quien llama amigo.

En su última visita a Santa Fe, cuando ya vive en la clandestinidad, se aloja en un departamento de un ambiente de Rubén Chiri Rodríguez Aragón. O más bien se esconde. La casa de su amigo está situada sobre las calles Belgrano y Vera, frente a la terminal de ómnibus de la ciudad y a un destacamento de la policía.

Urondo se queda un par de días. No sale a la calle, tiene un arma al alcance de la mano. De a ratos se asoma a la ventana y observa el destacamento policial.

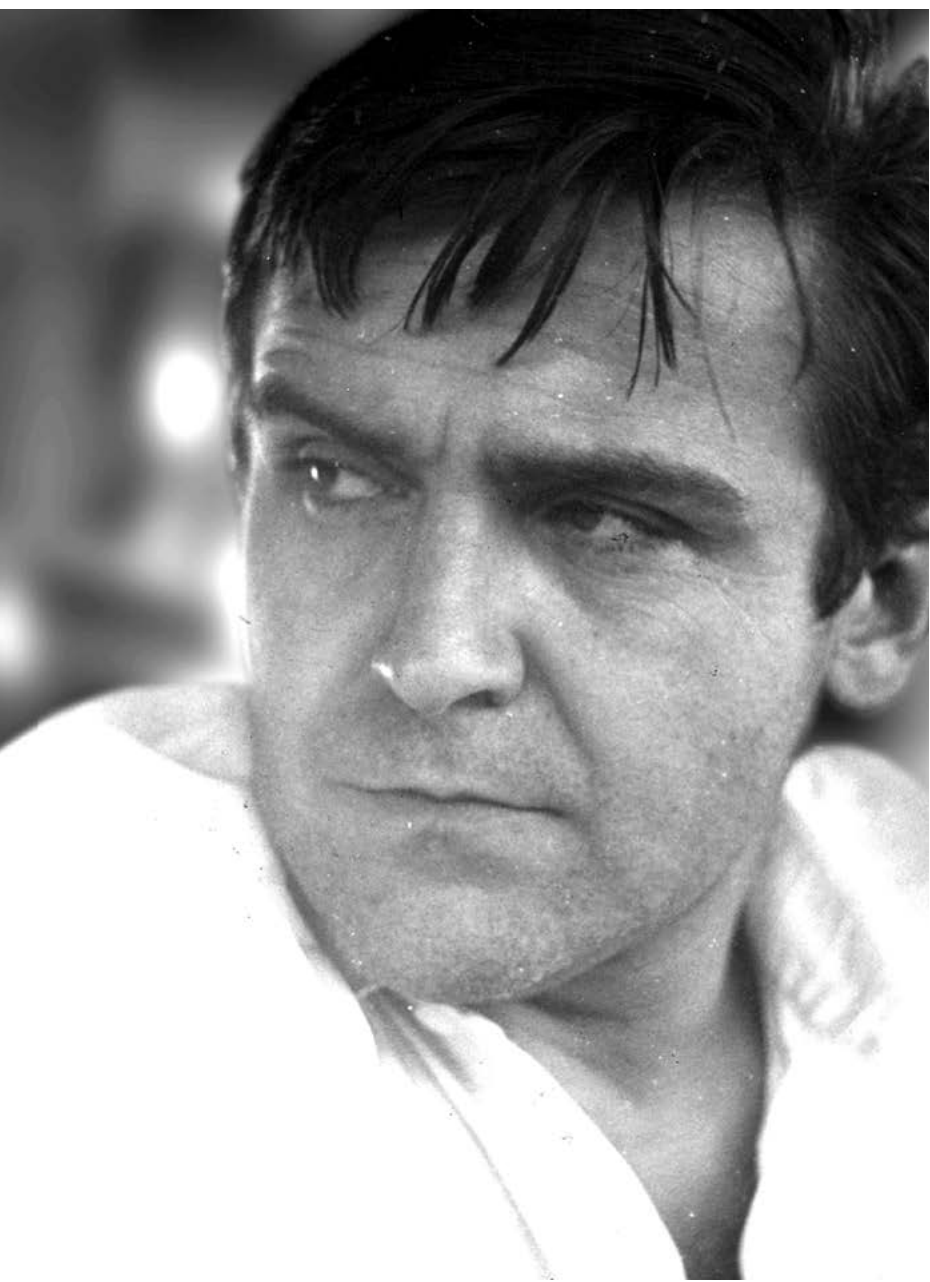
—Qué lindo —dice, de pronto.

—¿Qué cosa? —pregunta Chiri Rodríguez Aragón.

—Es muy lindo ver a la policía, allá —responde Urondo, y señala la vereda de enfrente—. Saber que uno está del otro lado.

El tema de conversación no es ocasional. Esa noche, en Santa Fe, Urondo retoma lo que va y viene en sus poemas, desde «Historia antigua» hasta «La verdad es la única realidad». Se ubica, para decirlo con sus palabras, del otro lado, donde las despedidas se invierten y nada está resuelto.

PERFIL.
Urondo en
una imagen
de fecha
desconocida.



REPORTAJE
DE ROBERTO CONTE
EN PUNTO Y APARTE,
REVISTA DE CULTURA N° 5
SANTA FE,
SEPTIEMBRE DE 1957

Cuatro preguntas a cuatro poetas

**José Pedroni,
Rafael López Rosas,
Francisco Urondo,
Juan José Saer**

- RC: —Así como existen rasgos definidos que caracterizan a la poesía clásica, romántica o modernista, ¿cree usted que hay igualmente caracteres determinados —formales o esenciales (la división es al solo efecto de claridad)— que nos permitan hablar de una poesía contemporánea; ¿cuáles son?
- FU: —Actualmente, ante esta pregunta se coincide en responder que la poesía actual está comprometida con el hombre y su realidad circundante. Esto, aunque no agota la discusión del problema y que, por otra parte a veces es enunciado con ligereza, puede ser aceptado como exacto. Pero también es exacto que ese compromiso no ha sido ajeno a la poesía de cualquier época, haya sido esta «oscura» o «abierta» (la división es al solo efecto de la claridad). La mala poesía, la «literatura» —en el peor sentido de la palabra— nunca no ha dado sorpresas de este tipo aunque suela hacer mérito mencionando insistentemente a los hombres y sus peripecias. La única particularidad que se podría advertir en la poesía actual es que esta, al pertenecer a un mundo que ha sufrido y padece, pero que también ha ido obteniendo alguna experiencia, ve con mayor claridad los problemas que aquejan a su tiempo. Este mayor grado de lucidez (que la diferencia de su pasado) le exige mayores responsabilidades y por

lo tanto, da un contenido fundamentalmente ético a la poesía contemporánea. Las revoluciones estéticas que irrumpen a principios de nuestro siglo, obedecieron en realidad a ese imperativo moral. Su propósito no fue satisfacer el capricho de deleitar o desconcertar —como equivocadamente suele sostenerse— al liberar las formas no se pretendió destronar las ataduras a que éstas estaban ceñidas, a cambiar simplemente una modalidad. Admitir esto, sería reconocer que las formas anteriores no respondían a una mentalidad y a una concepción del mundo muy especiales. Por ejemplo, un soneto al ser usado por una clase malversada en su condición humana —la burguesía— representó el grado de descomposición a que esa clase había llegado. Apelar a él significaba ser cómplice de la malversación.

Conviene aclarar que si bien el soneto todavía no ha purgado sus pecados y su prontuario crece, esto no quiere decir que alguien no pueda frecuentarlo y salir ileso. Pero lo que hay que poner en claro es que al combatirlo —lo mismo que se combate cualquier erupción retórica incluso la de una poesía moderna— se atacó y se ataca una actitud que pretende revivir un ciclo cumplido y extinto. Ese fue el mérito de los iniciadores de esta batalla, ellos pese a ser acusados frecuentemente de formalistas son acreedores de la contemporaneidad de la poesía actual, de su conformación ética, de su tendencia a una claridad profunda, a un nuevo humanismo. Poco a poco se acepta este criterio. En la otra parte, los «puristas» y los «angélicos» se atreven en momentos de arrebatos, a incurrir en vocablos escasamente celestiales. En general se halla, se postula, se escuchan slogans que postulan qué es lo que se debe o no se debe hacer, o que exaltan según el caso, la condición de salvador o de condenado del poeta. Pero el hecho es que ya se sabe bien qué cosas se deben

hacer. Estamos hartos de oír hablar de compromisos o de libertades, queremos empezar a ver de qué manera se cumplen.

Más que grandes palabras al poeta contemporáneo debe exigírsele el ejercicio de éstas. Recién entonces obtendrá solvencia para pronunciarlas, para que ellas desencadenen el poema.

RC: —¿Podría indicar si según su criterio se ha modificado la actitud personal del poeta frente a la sociedad y aun frente a sí mismo con relación a su responsabilidad creadora?

FU: —El poeta actual ha comprendido que no existen privilegios sino tan solo exigencias para él y por eso rechaza cualquier actitud pasiva. Su lucidez le hace valorizar las soluciones políticas, sociales y económicas pero no olvida que éstas solo pueden favorecer pero nunca resolver los cometidos últimos del poema. Nunca tal vez como hoy esté inmerso hasta en los más íntimos problemas de la realidad de un tiempo, pero también nunca más que hoy tiene el significado de su labor; no puede olvidar que ella debe otorgar las armas para establecer entre los hombres la más honda comunicación, un conocimiento esencial, capacidad de justificación o de redención, de conquista de una inocencia perdida, de una libertad profunda.

RC: —¿Considera usted que existen en el país poetas que están trabajando con un sentido que responde a las exigencias esenciales e individuales que demanda la poesía contemporánea; puede dar nombres?

FU: —Creo que sí, pienso incluso que son cada vez más numerosos aquellos que no disfrazan sus obligaciones. Hubo quienes favorecieron esta situación: Macedonio Fernández, Roberto Arlt y Ricardo Güiraldes. Hoy, sin titubeos puedo dar un nombre: Juan L. Ortiz. Los demás

serán mencionados por otros a quienes el tiempo les otorgue mayor y objetiva certeza.

RC: —¿En qué medida y con qué atribuciones el poeta puede ser útil a los hombres de su medio y de su tiempo?

FU: —Con su trabajo. Este es consecuencia de su solidaridad, de su amor digamos. La arenga aduladora, además de ser para el pueblo —su lector— tan violento como el desprecio, es también síntoma de la inconsistencia de ese amor; el pueblo tiene suficiente instinto para advertir en qué momento se lo pretende estafar. Creo en una sabiduría de intemperie y opino que hay gusto popular que reaccionará ante cualquier forma que pretenda seducirlo o menoscarlo.

Por eso el poeta puede ser útil a la sociedad dando lo mejor de sí, con su mayor lucidez, respondiendo a una ineludible necesidad de comunicación y apelando al rigor más absoluto para obtener la mayor y más sincera calidad de su obra.

Este aporte será aprovechado por los hombres en la medida en que éstos vayan conquistando libertad sobre su esclavitud económica y cultural. Cuando esto ocurra la medida de su aporte será enorme tanto como ahora es ínfima.

CUENTO **Rolando**
DE FRANCISCO URONDO.
DIARIO EL LITORAL,
SANTA FE, 22 DE FEBRERO
DE 1959

Podía decirse que sus cabellos rubios eran de metal y que sus ojos inquietos fueron testigos del paso de infinitas liebres.

Usted lo habría visto, de haberse detenido por allí, entre las quintas inmediatas al sopor del río y de las islas, con el propósito de pasar el *weekend* o sorprendido por alguna falla del motor, o interesado en la compra de gallinas baratas. De haber ocurrido algo de esto, alegre, fastidiado, o satisfecho, se habría recostado, después de comer, a la sombra de los naranjos, no sin antes cambiar dos o tres palabras con su ocasional anfitrión: «A dónde se irá la sombra dentro de un rato», tema que usted se esforzaría en revestir de un acento criollo que le daría al principio bastante trabajo lograr, demasiado por tratarse de un simple subterfugio para ganar la simpatía sencilla del hombre; luego, una vez desenredada esta pequeña madeja trivial, se habría entregado a los brazos complacientes de esa amante peligrosa que surge en las siestas de verano y, ya dejándose adormecer por las abejas, reaccionaría inesperadamente, desembarazándose con sobresalto del sueño, al verlo pasar dando brincos; de inmediato advertiría el rostro inmutable del niño. Podría interesarse, averiguar tomando las hilachas de aquel diálogo, olvidando

ya su tonada o evitándola ahora. Tal vez tartamudearía por el apuro, pero lograría luego una rápida compostura, aunque le haya parecido sorprender una sonrisa sobradora en el hombre que podría haberlo inhibido.

—¿Quién es ese chico?

Y la respuesta, no lo necesariamente precisa, dando vueltas alrededor de la persona de Rolando, temerosa, como un cuzco que al chumbear se arrima para saltar nuevamente hacia atrás. Podría haberse enterado de algo; de su memoria excepcional, de que lo apreciaban, pero con cierto recelo, pues temían a sus grandes ojos de amenazante color celeste; que siendo pequeño estuvo enfermo —más de un mes— y que, cuando ya todos dudaban de su salvación, reaccionó por razones que no le explicarían, porque tal vez eran inexistentes, o por un exceso de cautela hacia usted, un desconocido. Aunque al final, si hubo un hielo, este se rompería cuando ya su interlocutor, en el afán de expresar abiertamente las causas de ese poder de atracción y, más que las causas, el recelo de la gente con respecto al niño, le seguiría contando, casi sin ningún método, movilizado por el ritmo de su entusiasmo que aceleraría quién sabe hasta qué velocidad.

Sería un solo hecho quizás, que su interlocutor habría seleccionado entre numerosos relatos nucleados en Rolando; él no aclararía cómo se enteró, pero sí diría que su madre le había mandado a la casa de una vecina para hacerle unos encargos y para enviarle, de paso, unos higos como obsequio; y usted ya lo habría imaginado, a esa altura del relato, saltando con toda la alegría de su cuerpo, siempre en inquietante contraste con la expresión sorda de su rostro; también pensaría en aquella enfermedad suya que, junto a su cabello y al color de sus ojos, lo vinculaban al agüero. Le diría que al llegar lo recibieron con cariño pues, pese a los temores, todos lo apreciaban; y que no había

entregado los higos y que, apoyándose en su gran memoria, comenzó a transcribir el encargo minuciosamente como acostumbraba y que, luego de un momento de duda, dejando a todos atónitos, corriendo desenfrenadamente, superadas todas sus condiciones normales por una inquietud fluctuante, había regresado y que, al llegar a su casa, tal vez había encontrado lo que esperaba, o quizás no y usted no comprendería claramente todo y no lograría saber el desenlace, pues está aún la posibilidad en ciernes de que nada importante haya ocurrido.

Cronología de Francisco Urondo

- 1930 El 10 de enero nace en la ciudad de Santa Fe Francisco Reynaldo Urondo, hijo de Francisco Enrique y de Gloria Edelma Invernizzi. Tiene una hermana mayor, Beatriz, nacida en 1925.
- 1943 Comienza la escuela secundaria en el Colegio Nacional Simón de Iriondo. Amistad con Rubén Chiri Rodríguez Aragón. Conoce a Miguel Brascó.
- 1945 Francisco Enrique Urondo es declarado cesante en su cargo de vicedecano de la Facultad de Química, en la Universidad Nacional del Litoral. La familia se muda a Buenos Aires.
- 1947 Urondo se recibe de bachiller en el Colegio Nacional Domingo Faustino Sarmiento, en la ciudad de Buenos Aires. Trabaja como aprendiz de oficina en el Banco de Italia y Río de la Plata.
- 1948 Renuncia a su empleo en el Banco de Italia y vuelve a Santa Fe, donde comienza estudios universitarios de Ingeniería Química y después de Derecho, sin realizar mayores avances. Lecturas de poesía, junto con Rodríguez Aragón.

- 1949 Se vincula al teatro de títeres El Retablillo de Maese Pedro, organizado por Fernando Birri, donde conoce a Graciela Murúa. Ofrecen funciones en escuelas y en localidades del interior de la provincia de Santa Fe.
- 1950 Conoce a Juan L. Ortiz; empieza a frecuentarlo con otros poetas en su casa de Paraná.
- 1951 Hace el servicio militar en Santo Tomé. Escribe una primera serie de poemas, *Giróstatos*, y pierde los originales.
- 1952 El 18 de enero se casa con Graciela Murúa, en Santa Fe. Se mudan por unos meses a la ciudad de Mendoza, donde Urondo trabaja en una compañía de seguros, y ofrecen funciones de títeres. En junio se trasladan a San Miguel de Tucumán, donde forman la compañía de títeres El Retablo de Bartolo, con los santafesinos Carlos Ragone, Hugo Mandón y Miriam Ferrari. En julio vuelven a Santa Fe.
Publica su primer artículo, «A propósito de Mendoza», en la revista *Trimestral*, de la Universidad Nacional del Litoral.
- 1953 El 14 de abril nace Claudia Josefina Urondo, hija de Francisco y de Graciela Murúa. Se mudan a Buenos Aires, donde Urondo trabaja primero como corredor de libros de la editorial Losada y después en Vialidad Nacional. Viven en Ituzaingó.
En el número 13/14 de *Poesía Buenos Aires*, de septiembre, publica su primer poema, «Gaviotas».
- 1954 Publica *La Perichole*, un cuaderno mimeografiado de 20 páginas que evoca la figura de Marcela Villegas, amante de un virrey del Perú en el siglo XVIII.

- 1955 Es secretario de redacción de *Vigilia*, una revista cultural de Merlo, donde se radican sus padres.
- 1956 Publica *Historia antigua*, su primer libro de poemas, con la editorial de la revista *Poesía Buenos Aires*. Dirige *Burla de primavera*, una farsa de Edgar Bayley que es representada el 6 y el 13 de octubre en el teatro AIM por un elenco integrado por Rodolfo Alonso, Daniel Saidón, Luis Yadarola y Susana Morla, entre otros. En una de las funciones conoce a Oliverio Gironde.
- 1957 Vuelve a Santa Fe, designado director de la sección Arte Contemporáneo del Departamento de Acción Cultural que depende de la Universidad Nacional del Litoral. Trabaja en la organización de la Primera Reunión de Arte Contemporáneo, que se realiza entre el 18 de agosto y el 15 de septiembre.
El 27 de noviembre nace su segundo hijo, Javier.
- 1958 A instancias de Ramón Alcalde, ministro de Educación de Santa Fe, es nombrado director general de Cultura de la provincia, durante la gobernación de Carlos Sylvestre Begnis, cargo que asume el 16 de junio. Publica *Dos poemas* (*Poesía Buenos Aires*). Se separa de Graciela Murúa.
- 1959 El 30 de junio renuncia a su cargo como director de cultura de Santa Fe. Publica, con el sello de *Poesía Buenos Aires*, *Breves (1957-1958)*. Hacia fines de año se radica en Buenos Aires. Se vincula al grupo de intelectuales que conformará el Movimiento de Liberación Nacional (Malena).
- 1960 Trabaja en la sección de prensa del Rectorado de la Universidad de Buenos Aires. Vive en casas de amigos hasta que Jorge Souza le presta un departamento en el edificio

de El Hogar Obrero. Conoce a Susana Pirí Lugones, quien lo introduce como colaborador en la agencia Prensa Latina y en el semanario *Che*. Escribe libretos para los ciclos de televisión *Historias de jóvenes* y *Teleteatro a la hora del té*.

- 1961 Publica *Lugares* (poemas, 1956–1957). Colabora regularmente con artículos de información general en la revista *Leo-plán* y con crítica de teatro en la revista *Damas y damitas*.
- 1962 Comienza una nueva relación de pareja con la actriz Zulema Katz. Conviven en Venezuela 725, una casa que funciona como lugar de reunión de amigos e intelectuales. Escribe libretos para los ciclos de televisión *Buenos Aires insólita* y *Apelación pública*.
- 1963 En julio aparece el primer número de la revista *Zona de la poesía americana*, cuyo grupo editor integra junto con Edgar Bayley, Miguel Brascó, Ramiro de Casabellas, Noé Jitrik, Julio Lareu, Jorge Souza y Alberto Vanasco. Publican cuatro números, el último en noviembre de 1964. La dirección de la revista corresponde a su casa de Venezuela 725.
Publica *Nombres*, libro donde reúne los poemas escritos entre 1956 y 1959, con el sello de Ediciones Zona. Amistad con Juan Gelman.
- 1964 En diciembre se incorpora a la redacción del semanario *Todo para interpretar la realidad argentina y mundial*, hasta abril del año siguiente, cuando la revista deja de publicarse.
Con Juan Gelman, acompaña al trío integrado por Juan Carlos Cedrón (guitarra), César Strosio (bandoneón) y Miguel Praino (violín) en una gira por las provincias de Córdoba, Mendoza y San Juan.
Recibe una mención en el concurso de poesía de Casa de las Américas por *Del otro lado*.

- 1965 Ingresa en el diario *Clarín* como redactor de Información General. Con Carlos Del Peral y Rodolfo Kuhn, escribe el guion y las canciones de *Pajarito Gómez*, película de Rodolfo Kuhn que se estrena ese año y es premiada en el Festival de Berlín.
- Coedita *Antología interna 1950–1965* (Ediciones Zona), selección de poemas propios y de Edgar Bayley, Miguel Brascó, César Fernández Moreno, Noé Jitrik, Ramiro de Casasbellas y Alberto Vanasco.
- Con Juan Gelman y el Cuarteto Cedrón realiza *Contrapunto*, un espectáculo de tangos y poemas que presenta en el teatro Artes y Ciencias.
- Escribe canciones que interpreta Marilina Ross en *El tiempo de los carozos*, una obra de café concert.
- 1966 Se desvincula de *Clarín*. Jorge Álvarez Editor publica su primer libro de cuentos, *Todo eso*. El 22 de agosto estrena en el boliche Gotán, de Juan Carlos Cedrón, su primera obra de teatro, *Sainete con variaciones*, dirigida por Luis Macchi.
- 1967 En enero participa del Encuentro con Rubén Darío, en Varadero, Cuba. Con Carlos Del Peral y César Fernández Moreno, escribe el guion de *Noche terrible*, película de Rodolfo Kuhn sobre el cuento de Roberto Arlt. Publica *Al tacto* (cuentos, Sudamericana) y *Del otro lado* (poemas, Editorial Biblioteca). Recibe una mención en el concurso de teatro de Casa de las Américas, de Cuba, por *Veraneando*. Colabora en las revistas *Adán*, *La hipotenusa* y *Juan*.
- 1968 Segundo viaje a Cuba, para participar del Congreso Cultural de La Habana. Integra el consejo de redacción de la *Revista de problemas del Tercer Mundo*, que publica dos números.

Publica *Adolecer* (poemas, 1965–1967, Sudamericana) y *Veinte años de poesía argentina* (ensayo, Galerna). Colabora en la revista *Panorama*. Graba el disco *Milongas*, donde lee poemas.

Escribe con Héctor Grossi el guión de *Turismo de carretera*, película de Rodolfo Kuhn.

1969 Escribe la obra de teatro *Muchas felicidades* y estrena *Homenaje a Dumas*. Nuevo viaje a La Habana, para formar parte del jurado del concurso de teatro de Casa de las Américas; participa en el panel «La literatura argentina del siglo XX», con Juan Carlos Portantiero y Rodolfo Walsh. Asiste al Primer Festival Cultural Panafricano en Argel. Jacobo Timerman lo contrata para la agencia porteña de *El diario*, periódico que se publica en Mendoza aunque los artículos de fondo se redactan en Buenos Aires. Separación de Zulema Katz y mudanza a una casa en el barrio de Colegiales.

1970 A través de su hija Claudia, se vincula a Carlos Enrique Olmedo y al grupo que poco después fundaría las Fuerzas Armadas Revolucionarias.

El 30 de julio participa en el copamiento de la localidad de Garín, episodio con el que se presentan las FAR. Entrevista a Olmedo, en lo que constituye el documento fundacional de la organización, que se publica en forma parcial en diciembre, bajo el título «Con el fusil del Che», en la revista cubana *Granma* y en abril de 1971 en *Cristianismo y revolución*, como «Los de Garín».

1971 Comienza una relación con Lili Massafferro. Publica *Teatro* (Sudamericana), donde reúne *Sainete con variaciones*, *Muchas felicidades*, *Homenaje a Dumas* y *Archivo General de Indias*, y la antología poética *Larga distancia* (Llibres

de Sinera), en Barcelona. Se incorpora a la redacción del diario *La opinión*, que comienza a publicarse el 4 de mayo.

- 1972 El 10 de mayo estrena *Archivo General de Indias*, con dirección de Laura Yusem. Publica *Todos los poemas 1950–1970* (Ediciones de la Flor), donde incluye dos libros inéditos, *Son memorias* y *Poemas póstumos*. En septiembre publica su último artículo firmado en *La opinión*.

Se instala en un campo de González Catán para realizar prácticas de tiro con un equipo de las FAR. En diciembre alquila a su nombre la quinta Dixie en el barrio El Chelito, de Tortuguitas. Hace tareas de militancia en la villa General Sarmiento, en José C. Paz, y comienza a escribir *Cuentos de batalla*.

- 1973 El 14 de febrero policías de civil irrumpen en la quinta de Tortuguitas y lo detienen junto a Claudia Urondo, Lili Massafferro, Mario Konkurat y otros tres militantes de las FAR. El juez Esteban Vergara lo acusa de asociación ilícita calificada, tenencia de armas y municiones de guerra y explosivos y encubrimientos reiterados. El 22 de febrero es trasladado a la cárcel de Villa Devoto. La campaña nacional «Libertad al poeta Francisco Urondo» recibe numerosas adhesiones de intelectuales y artistas del país y del extranjero.

El 13 de mayo el jurado del premio *La opinión*–editorial Sudamericana, integrado por Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, Augusto Roa Bastos y Rodolfo Walsh, otorga una mención a su novela *Los pasos previos*. El 24 de mayo, un día antes de la asunción presidencial de Héctor Cámpora, entrevista en prisión a los tres sobrevivientes de la masacre de Trelew, María Antonia Berger, Alberto Camps y Ricardo René Haidar, con lo cual publicará en agosto

el libro *La patria fusilada* (Crisis). Sale en libertad con la amnistía a los presos políticos de Cámpora.

El 11 de junio asume la dirección del Departamento de Letras, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. El Colegio de Graduados protesta contra su nombramiento porque no tiene título universitario. Publica en el número 2 de *Crisis* (junio) «La verdad es la única realidad», un adelanto de *Cuentos de batalla*. El 1 de octubre deja el cargo al renunciar Rodolfo Puiggrós como rector de la Universidad de Buenos Aires. Publica *Los pasos previos* (Sudamericana).

El 20 de noviembre aparece el primer número del diario *Noticias*, editado por Montoneros, del que es secretario de redacción y responsable político.

- 1974 Comienza una relación con Alicia Cora Raboy. En mayo, Montoneros lo desplaza de su puesto en el diario *Noticias*, lo enjuicia por una denuncia de infidelidad conyugal de Lili Massaferro y lo castiga con una «despromoción».
- 1975 El 28 de junio nace Ángela Urondo Raboy, hija de Francisco y de Alicia Raboy. El 30 de julio redacta su testamento. Asignado al aparato de prensa del Partido Peronista Auténtico, organización de superficie de Montoneros, recibe una evaluación negativa a fines de año y otra «despromoción» de los dirigentes de la organización.
- 1976 Integra la redacción de *Información*, una revista de Montoneros que alcanza a publicar un único número el 23 de marzo, un día antes del golpe militar contra el gobierno de Isabel Perón. En mayo la dirección de Montoneros le ordena que se traslade a Mendoza para hacerse cargo de la reorganización de la regional Cuyo, devastada por la represión policial y militar.

El 17 de junio un operativo policial acorrala a Urondo y Alicia Raboy cuando acuden a una cita en el departamento Guaymallén. Los policías asesinan a Urondo y secuestran a Raboy, quien permanece desaparecida, y a Ángela Urondo.

Beatriz Urondo viaja a Mendoza junto con Teresa Listingart, madre de Alicia Raboy, y logra recuperar el cuerpo de Urondo en la morgue policial y rescatar a Ángela, en la Casa Cuna de Mendoza.

El 3 de diciembre Claudia Urondo y Mario Lorenzo Konkurat se enfrentan con un grupo de tareas cuando acuden a una cita. Ambos ingresan ya fallecidos a la Escuela de Mecánica de la Armada y siguen desaparecidos.

- 1986 La editorial Arte y Literatura, de La Habana, reúne en un volumen sus obras de teatro.
- 1998 Seix Barral publica *Poemas de batalla*, antología de poemas de Urondo preparada por Juan Gelman.
- 1999 *Diario de poesía* publica el dossier «Urondo poeta», editado por Daniel Freidemberg y D. G. Helder. Adriana Hidalgo reedita *Los pasos previos* y comienza la reedición de la obra de Urondo, que incluye *Obra poética* (2006), *Cuentos completos* (2011), *Obra periodística* (2013), compilación de entrevistas, crónicas y reseñas publicadas por Urondo entre 1952 y 1972, y *Ensayos* (2015).
- 2009 Reedición de *Veinte años de poesía argentina* (Mansalva), junto con textos y artículos de Urondo no recogidos antes en libro.
- 2011 Reedición de *La patria fusilada* (Libros del Náufrago).

El 6 de octubre, el Tribunal Federal número 1 de Mendoza condena a prisión perpetua al excomisario inspector Juan Agustín Oyarzábal, al exoficial inspector Eduardo Smahá Borzuk, al exsubcomisario Alberto Rodríguez Vázquez y al exsargento Celustiano Lucero e impone 12 años de cárcel al exteniente Dardo Migno por delitos de lesa humanidad contra Francisco Urondo.

El Tribunal prueba que Urondo no tomó una pastilla de cianuro y que su muerte se debió al culatazo en la nuca que le asestó el policía Lucero.

- 2017 El 27 de noviembre, el Tribunal Oral Federal número 5 de Buenos Aires condena a prisión perpetua a 29 exmilitares por crímenes cometidos durante la dictadura en la Escuela de Mecánica de la Armada, entre ellos el secuestro y desaparición de Claudia Urondo y Mario Koncurat.

Referencias

MENDOZA Y DESPUÉS

La semblanza de Urondo «en forma de carta» suele ser citada sin las partes dedicadas a la propaganda de Montoneros y con la reposición de la firma de Rodolfo Walsh, por ejemplo en «Semblanza escrita en ocasión de la muerte de Paco Urondo por Rodolfo Walsh» (www.juangelman.net). La versión original se publicó sin firma en *Evita montonera* N° 14, octubre de 1976.

«Diciembre 29», en Rodolfo Walsh, *Ese hombre y otros papeles personales*, Seix Barral, 1996.

Sobre el viaje de Francisco Urondo y Alicia Raboy a Mendoza, testimonios de Beatriz Urondo (7 de diciembre de 2004) y Javier Urondo (30 de mayo y 18 de julio de 2005) en el Archivo Oral de Memoria Abierta; testimonio de Emma Renée Ahualli en el Archivo Oral de Memoria Abierta (28 de octubre de 2015) y en Archivo Testimonial de la Biblioteca Nacional (9 de diciembre de 2013); Ángela Urondo Raboy, *¿Quién te creés que sos?*, Capital Intelectual, 2012.

La carta de Alicia Raboy, en Pablo Montanaro, *Paco Urondo. Biografía de un poeta armado*, Bärenhaus, 2018. El comunicado del III Cuerpo de Ejército sobre el asesinato de Urondo: «Abatieron en Mendoza a un delincuente

subversivo. Usó como escudo a un niño. Planeaban atacar comisaría», en *Los Andes*, 19 de junio de 1976.

Ángel Rama, «Recuerdo de Francisco Urondo», *El nacional*, 4 de enero de 1977, publicado como prólogo en Francisco Urondo, *Los pasos previos*, Adriana Hidalgo, 1999.

Eduardo Tijeras, «Morir en Mendoza», *La gaceta literaria*, Madrid, 15 de septiembre de 1976.

Conclusiones del juicio en Mendoza sobre la muerte de Urondo y la desaparición de Raboy: Cámara Federal de Casación Penal, Causa N° 15314, Sala IV-CFCP «Migno Pipaón, Dardo y otros s/rec. de casación»; «Fundamentos de la sentencia condenatoria de cinco imputados por crímenes contra la humanidad en la provincia de Mendoza», Equipo Nizkor (www.derecho.org); AA. VV., *El libro de los juicios. Experiencias, debates y testimonios sobre el terrorismo de Estado en Mendoza*, EDIUNC, 2015; Horacio Verbitsky, «Urondo y la pastilla», *Página 12*, 3 de julio de 2011.

CARTA AL PADRE

Documentos y datos sobre la familia Urondo, entrada «Urondo, Francisco Enrique» en *Quién es quién en la Argentina, biografías contemporáneas*, Kraft, 1941; Beatriz Urondo y Germán Amato, *Hermano, Paco Urondo*, Nuestra América, 2007; entrevista a Francisco Urondo y Zulema Katz en *La razón*, 28 de octubre de 1962; Ángela Urondo Raboy, *op. cit.*

La situación universitaria, en Susana Piazzesi y Natacha Bacolla, *El reformismo entre dos siglos. Historias de la UNL*, Ediciones UNL, 2015; Francisco Enrique Urondo, «Los comienzos de la Facultad de Ingeniería Química», en *El litoral*, 16 de febrero de 1976.

Teatro y literatura en Santa Fe, en Ivana Tosti, «Sobre el grupo Adverbio y sus proyectos: Trabajos 1 y Punto y aparte. Una

aproximación desde los aportes de Raymond Williams», Seminario: Una teoría materialista de la literatura, FHUC-UNL, 2020, y *Trimestral. Boletín de actividades culturales, letras y artes (1950-1953). Construir el paisaje del litoral*. Tesina de licenciatura en Letras, FHUC-UNL, 2018.

Testimonios de Miguel Brascó en la presentación del libro *Nombres*, en *Zona de la poesía americana* n° 3, mayo de 1964, y en Enrique Arrosagaray, *Rodolfo Walsh en Cuba*. Agencia Prensa Latina, militancia, ron y criptografía, Catálogos, 2004; de Rubén Rodríguez Aragón en «La amistad, lo mejor de la poesía», entrevista de Estela Figueroa, *La ventana* n° 10, Ediciones UNL, diciembre de 2005, y en «Los nombres de la generación del 60», entrevista de Carlos Bernatek, *La capital*, suplemento de Cultura, 16 de enero de 2000. Las citas de Jorge Ricci provienen de Osvaldo Pelletieri y Nidia Burgos, *Historia del teatro argentino en las provincias*, Galerna, 2005.

Francisco Urondo, «Zamacois existe», en *Obra periodística*, Adriana Hidalgo, 2013.

LA GORDA LITERATURA

Urondo como titiritero y el viaje a Mendoza, en Analía Ávila, «Paco lector, duende y titiritero», Agencia Paco Urondo, 17 de junio de 2018 (www.agenciapacourondo.com).

Testimonio de Jorge Móbili en *Diario de poesía* n° 11, dossier Poesía Buenos Aires, verano 1988-1989; testimonio de Jorge Reynoso Aldao en Carlos Bernatek, *op. cit.*; Rodríguez Aragón, en Estela Figueroa, *op. cit.*

Daniel García Helder, «Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano», en Noé Jitrik (director), *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo X, La irrupción de la crítica*, Emecé.

Ana Porrúa, «Francisco Urondo: entre “las rosas líquidas” y la “rosa blindada”», *Inti: revista de literatura hispánica* N° 52, 2000 (digitalcommons.providence.edu/inti/).

Eduardo Romano, «La novedad poética de Francisco Urondo en sus contextos», *Revista de la Casa de las Américas* N° 229, 2002.

Francisco Urondo, «García Lorca» (1956), *Tiempo de América*; «Cuatro preguntas a cuatro poetas (Pedroni, López Rosas, Urondo, Saer)», reportaje de Roberto Conte, *Punto y aparte. Revista de cultura* N° 5, septiembre de 1957.

Samuel Zaidman, «La revolución poética», en *Diario de poesía* N° 49, Dossier Urondo, otoño de 1999.

EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Francisco Urondo, «Veinte años de poesía argentina», en *Veinte años de poesía argentina y otros textos*, Mansalva, 2008, y en *Ensayos*, Adriana Hidalgo, 2015.

Testimonio de Brascó en «Presentación de Nombres», *op. cit.*

Edgar Bayley, *Realidad interna y función de la poesía*, Editorial Biblioteca, 1966.

Noé Jitrik, «Poesía argentina entre dos radicalismos», *Zona de la poesía americana* N° 3, mayo de 1964.

Francisco Urondo, «Introducción», en *Primera Reunión de Arte Contemporáneo*, Imprenta UNL, 1958 (incluida en *Ensayos, op. cit.*).

POESÍA Y POLÍTICA CULTURAL

Testimonio de José María Paolantonio y referencias sobre el Teatro de Arte de la UNL en Ivana Tosti, *op. cit.*

Testimonio de J. Reynoso Aldao, en C. Bernatek, *op. cit.*

Rodríguez Aragón, en la entrevista de Estela Figueroa.

Jorge Ricci, *op. cit.*

- Entrevista con Noé Jitrik, 7 de mayo de 2020. Comunicación personal de Rodolfo Alonso, 25 de agosto de 2020.
- Sobre la actividad cultural de Francisco Enrique Urondo, «Comisión provincial de cultura», *El litoral*, 29 de mayo de 1943, 14 de septiembre de 1943 y 18 de abril de 1944.
- Urondo como director de cultura, en Jorge Campana, *Crónica sobre la política cultural de los gobiernos santafesinos: (1920–1999)*, Ediciones Culturales Santafesinas, 1999.
- Sobre *Tire dié*, Fernando Birri, «Manifiesto de Santa Fe» (ludion.org).
- Sobre el Instituto de Cinematografía de Santa Fe en Juan José Saer, *Una forma más real que la del mundo*. Conversaciones compiladas por Martín Prieto, Mansalva, 2016.

LOS TRABAJOS, LOS DÍAS Y LAS NOCHES

- Entrevista con Noé Jitrik, *op. cit.* Entrevista con Jorge Lafforgue, 4 de diciembre de 2014. Testimonio de Miguel Brascó en Leila Guerriero, «Miguel Brascó, hombre de mil caras», *La nación*, 18 de noviembre de 2011. Testimonio de Julio Llinás, en Julio Llinás, *Querida vida*, Sudamericana, 2005.
- La relación de Urondo con Pirí Lugones y su paso por Prensa Latina, en Analía García y Marcela Fernández Vidal, *Pirí, De la Flor*, 1995.
- Urondo en televisión: «Activo binomio», *El mundo*, 1962, recorte, Archivo de la familia Urondo; «Antecedentes de un teleteatro», *La prensa*, 2 de marzo de 1963. «Otra emisión de “Universidad del aire” por LS85», *La prensa*, 2 de noviembre de 1964.
- Orígenes del Cine Club de Santa Fe: «Cine Club de Santa Fe celebra hoy su 60° aniversario», www.santafe.gov.ar, 23 de mayo de 2013.

Francisco Urondo, «La garrafa de gas llegará a todas partes», *Leoplán* n° 647, 15 de julio de 1961; «El hombre de la bolsa», *Leoplán* n° 651, 20 de septiembre de 1961; críticas de *Soledad para cuatro* de Ricardo Halac, y de *Ana de los milagros* de William Gibson, en *Damas y damitas*, 1961, archivo de la familia Urondo.

Referencias familiares: nota de *La razón*, 28 de octubre de 1962; testimonios citados de Javier Urondo en el Archivo Oral de Memoria Abierta.

Terapia con alucinógenos: «Alucinógenos: con doble filo», en *Usted*, 15 de febrero de 1961; Noé Jitrik, «Eleasedé, *Página* 12, 14 de abril de 2011, y comunicación personal, 24 de julio de 2020.

SANTAFESINO DE BUENOS AIRES

AA. VV., *Antología interna*, ordenada por César Fernández Moreno, Noé Jitrik y Francisco Urondo, Ediciones Zona, 1965. César Fernández Moreno, *La realidad y los papeles*, Aguilar, 1967.

Mariela Blanco, «Un diálogo poético sesentista: César Fernández Moreno y Francisco Urondo», *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* n° 21, 2010; Daniel García Helder, *op. cit.*

Noé Jitrik, «Cómo fue Zona de la poesía americana», en *AméricaLee* (americalee.cedinci.org/), 2017. Comunicación personal, 24 de julio de 2020. «Paco Urondo», en *Seres de imaginación*, inédito.

Colección de *Zona de la poesía americana* en americalee.cedinci.org/.

Testimonio de Julio Eduardo Lareu, Archivo Oral de Memoria Abierta, 6 de julio de 2001. Entrevista con Eduardo Romano, 2014.

La polémica sobre Borges, opiniones de Saer y Jitrik, y Horacio Salas sobre poetas del 60 en *Diario de poesía* n° 49, *op. cit.*

Congreso de la SADE en Paraná: «Juan L. Ortiz, el magnífico», en *Primera plana*, 1 de diciembre de 1964; «El imbatible peso de las señoras gordas», *Todo para interpretar la realidad argentina y mundial* n° 13, 1964; Carta de Abelardo Arias, *Todo para interpretar la realidad argentina y mundial* n° 14, 1964. «La piedra del escándalo», *Todo para interpretar la realidad argentina y mundial* n° 15, 1964.

Francisco Urondo, «Buenos Aires sin llantos», en *Obra periodística*, Adriana Hidalgo, 2013; «Hay que afinar el oído», en *Ensayos*, Adriana Hidalgo, 2015.

EL CINE, LA CANCIÓN Y EL CAFÉ CONCERT

Comunicación personal de Eduardo Jozami, 19 de mayo de 2020.

Entrevista con Juan Carlos Cedrón, 29 de mayo de 2020.

Entrevista con Javier Urondo, 30 de junio de 2020.

Entrevista citada con Noé Jitrik.

Sobre el espectáculo *Contrapunto*: «En busca de la ciudad auténtica», *Confirmado*, 9 de julio de 1965. *El tiempo de los carozos* (marilinaross.wordpress.com).

Diana Raznovich, «Rodolfo Kuhn y Francisco Urondo, entre pajaritos Gómez», *Tiempos modernos* n° 3, julio de 1965. «Pajarito Gómez, la vida de un ídolo», *La nación*, 6 de agosto de 1965. M. Rosado, «Pajarito Gómez», *Tiempo de cine* n° 20/21, primavera/verano de 1965.

Entrevista de Rodolfo Kuhn en *Clarín* y datos sobre la recepción de la película en Marina Ceppi, Fernanda Descamps, Rita Falcón y Denise Mora, *Pajarito Gómez (Rodolfo Kuhn, 1965). Un fenómeno de articulación: de la «Generación del 60» hacia un cine político*, FFYL-UBA, 2008 (hclaub.files.wordpress.com).

CONTACTO EN LA HABANA

- El Encuentro con Rubén Darío en Casa de las Américas N° 42, mayo/junio de 1967.
- Grupos de estudio de León Rozitchner: Gregorio Kaminsky, «El cuerpo presente», Página 12, suplemento Universidad, 13 de septiembre de 2011.
- Mariana Bonano, *Literatura y praxis revolucionaria en Argentina: las décadas de 1960 y 1970. El caso de Francisco Urondo*. Tesis del Doctorado en Humanidades FFyL-UNT, 2009, inédita.
- Francisco Urondo: «Mundo Quino», en *Juan* N° 2, 24 de mayo de 1967.

LA PALABRA BAJO PRESIÓN

- Sobre *Veraneando*, Mariana Bonano, op. cit.
- Hernán Fontanet, *La poesía de Francisco Urondo, un arma cargada de futuro*, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 2011.
- Sobre Claudia Urondo: Martina Garbarz, «La memoria enemiga del silencio», en *El cohete a la luna*, 7 de abril de 2019 (www.elcoheteealaluna.com).
- Daniel García Helder, «Vanguardia y conciencia política», *Diario de poesía* N° 49, Dossier Urondo.
- Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, 2003.
- Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*, Anagrama, 2016.
- Francisco Urondo, «Descarga», *Casa de las Américas* N° 206, enero/marzo de 1997.
- Rodolfo Walsh, Francisco Urondo y Juan Carlos Portantiero, «La literatura argentina del siglo xx», en Rodolfo Walsh, *vivo*, compilado por Rodolfo Baschetti, De La Flor, 1997.

DOBLE VIDA

Mariana Bonano, tesis citada.

Julio Cortázar, *Cartas 1969–1975*, Alfaguara, 2012.

Nilda Redondo, «Ha pasado el tiempo de la espera», *Anclajes* N° 10, diciembre de 2006.

Guillermo Schavelzon, comunicación personal, junio de 2009.

«TV: adaptar es un placer», en *Periscopio* N° 29, 7 de abril de 1970.

LOS SOBRESALTOS Y LA INMOVILIDAD

Beatriz Urondo y Javier Urondo en el Archivo Oral de Memoria Abierta y entrevista. Noé Jitrik, entrevista citada. Carlos Ulanovsky, entrevista, 2014. Rubén Rodríguez Aragón, entrevista citada de Estela Figueroa.

Cristina Banegas, entrevista de Oscar Arias, archivo de *Diario de poesía*.

Eduardo Anguita y Martín Caparrós, *La voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina 2: 1969–1973*, Booket, 2006.

Mario Benedetti, «Paco Urondo, constructor de optimismos», *Texto crítico* N° 6, Universidad Veracruzana, enero/abril de 1977.

Mauricio Chama y Mara González Canosa, «“Los de Garín”. Aspectos nacionales y locales de la presentación pública de las FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias)», en *Jornadas Historia Política del Gran Buenos Aires en el Siglo xx*, <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/jornadas/chama.pdf>. Esteban Campos, *Cristianismo y revolución: el origen de Montoneros*, Eudeba, 2016.

Joaquín Marco, Luisa Cotoner, Carme Riera, Fernanda Bustamante, «Colección ocnos: un puente entre dos culturas. Conversación con Joaquín Marco», en *Mitologías hoy*, volumen 9, 2014, <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.174>.

José Luis Mangieri, «Emilio Jáuregui», en *Cristianismo y revolución* N° 24, junio de 1970.

Francisco Urondo, «Las abejas industriosas de la primavera chilena», en *Obra periodística*, Adriana Hidalgo, 2013.

Vicente Zito Lema, «El testamento de Francisco Urondo», *Crisis* N° 42, mayo de 1986.

EL TIEMPO DE LA VIOLENCIA

Arenga de Lili Massaferrero y escena a Urondo en Soledad Vallejos, «Cerca de la revolución», *Página 12*, suplemento *Las 12*, 29 de julio de 2005.

Caso Padilla: *Rialta magazine* (rialta.org); Pablo de Llano, «Heberto Padilla quiso ser el Solzhenitsyn de Cuba. Un error fatal», entrevista a Norberto Fuentes, *El país*, España, 16 de agosto de 2018.

Graciela Mochkofsvky, *Timerman, el periodista que quiso ser parte del poder (1923–1999)*, Sudamericana, 2003.

Secuestro de militantes de las FAR: Pedro Lipcovich, «Mirta Misetich, el valor y la piedad», *Página 12*, suplemento *Aniversario*, 2006.

Sobre la muerte de Carlos Olmedo y su cobertura en la revista *Así*, Javier Urondo, *Archivo Oral de Memoria Abierta*.

Críticas de poesía de Francisco Urondo en *Ensayos*, *op. cit.*

DE LA REDACCIÓN A LA CASA OPERATIVA

Entrevista con Daniel Divinsky, 16 de junio de 2020.

«Mañana se verá la pieza *Archivo General de Indias* de F. Urondo», *La opinión*, 10 de mayo de 1972.

Juan José Saer, testimonio en *Diario de poesía* N° 49, *op. cit.*

- Sobre las casas operativas y la quinta de Tortuguitas, Javier Urondo, entrevista citada.
- Rodolfo Walsh, *Ese hombre y otros papeles personales*, op. cit.
- Samuel Zaidman, op. cit.
- Perla Zayas de Lima, «Urondo, Francisco», en *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950–2000)*, Instituto Nacional del Teatro, 2006.

OFICIO DE POETA

- Los versos de Joaquín Giannuzzi en «La batalla», *Obra poética*, Emecé, 2000.
- Entrevistas citadas con Jorge Lafforgue y Eduardo Romano.
- «El profesor Romano explica los criterios que regirán en Letras», *La opinión*, recorte sin fecha, archivo de la familia Urondo. Testimonios de Beatriz Urondo y Javier Urondo en Archivo Oral de Memoria Abierta.
- La frase «Empuñé un arma porque busco la palabra justa» en Juan Gelman, «Ética y estética», *Página 12*, 17 de junio de 2006.
- Sobre la diferente resolución del conflicto entre literatura y militancia en Urondo y en Walsh, Patricio Lenard, «La acción poética», *Página 12*, suplemento Radar libros, 4 de junio de 2006.
- La carta de Juan Julio Roqué en la película *Papá Iván* (María Inés Roqué, 2004).
- Alicia Sanguinetti, Ricardo Sanguinetti, Carlos Pesce, Julio Menajovsky, *El Devotazo*, Colectivo El Topo Blindado (eltopoblindado.com).
- Campaña de solidaridad con Francisco Urondo en Ángela Urondo Raboy, «Paquito», *El cohete a la luna*, 21 de junio de 2020 (www.elcoheteealaluna.com); «Memorias de la casa arrasada en Tortuguitas», *Infojus noticias*, 20 de abril de 2014 (www.infojusnoticias.gov.ar).

Juan José Saer, «Un poeta en la cárcel», *Diario de poesía* N° 49, op. cit.
Francisco Urondo, declaraciones en *La opinión*, 12 de junio de 1973 y 22 de agosto de 1973; entrevista en *Nuevo hombre*, 15 de agosto de 1973; «Un poeta en la trinchera», entrevista en *Así*, junio de 1973.
Vicente Zito Lema, «Urondo», *Liberación* N° 3, 27 de abril de 1973.
Ataques de la derecha peronista contra Urondo y Noé Jitrik: «La burocracia estudiantil. Universi-otarios, millonarios e infiltrados», en *El caudillo de la tercera posición* N° 3, 7 de diciembre de 1973.

PIEDRAS EN EL CAMINO

Nora Avaro, «Poesía y revolución», en Osvaldo Aguirre y Sonia Scarabelli, *Los gajes del oficio. XVII Festival Internacional de Poesía de Rosario*, Ediciones UNL, 2010.
Miguel Bonasso, *Diario de un clandestino*, Planeta, 2000.
Isabella Cosse, «Infidelidades: moral, revolución y sexualidad en las organizaciones de la izquierda armada en la Argentina de los años 70» (www.ides.org.ar).
Gabriela Esquivada, *Intelectuales y política en Argentina: el caso del diario Noticias*. Tesis, Universidad de La Plata / Unión de Trabajadores de Prensa de Buenos Aires, 2003; *Noticias de los montoneros. La historia del diario que no pudo anunciar la revolución*, Sudamericana, 2009.
Daniela Slipak, «Revolución y justicia. Disciplina, delitos y juicios en la revista *Evita montonera*», en *Lucha armada en la Argentina*, Anuario 2013.
Horacio Verbitsky, en la película *Paco Urondo, la palabra justa* (Daniel Desaloms, 2005).
La referencia de Firmenich a la relación de Urondo y Pablo Giussani en entrevista de Enrique Llamas de Madariaga, 22 de mayo de 1992 (artend.one).

Carlos Ulanovsky, entrevista citada y «Paco sigue vivo»,
en Haroldo, Centro cultural Haroldo Conti (www.
revistaharoldo.com.ar).

La acusación de Massaferrro, en Ángela Urondo Raboy, *op. cit.* Laura
Giussani, comunicación personal, 30 de junio de 2020.

Referencia de Ignacio Vélez Carreras sobre Juan Julio Roqué en
«Documentos: comandante Julio Roqué», *Lucha armada
en la Argentina* N° 10, 2008.

BAJO SOSPECHA

Andrew Graham–Yooll, *Memoria del miedo (Retrato de un exilio)*,
Sudamericana, 1999.

Eduardo Jozami, «Restauración y tragedia», en Rodolfo Walsh. *La
palabra y la acción*, Grupo Editorial Norma, 2006.

María O'Donnell, *Aramburu*, Planeta, 2020.

Susana Viau, «Me distraje. Llegué a los 75 sin darme cuenta»,
entrevista a Juan Gelman, *Página 12*, 10 de marzo de 2006.

Beatriz Urondo, testimonio citado.

LAS RAÍCES DE LA DESPEDIDA

Jorge Aulicino, «El don de la sobriedad», en O. Aguirre y S.
Scarabelli, *op. cit.*

Sergio Delgado a propósito de «¿Por qué?» en Juan L. Ortiz, *En el
aura del sauce, obra completa*, volumen II, Ediciones UNL/
Eduner, 2020.

Luciana Del Gizzo, «Raúl Gustavo Aguirre, una continua
obsesión», Instituto de Literatura Hispanoamericana,
Universidad de Buenos Aires (ilh.institutos.filo.uba.ar).

Daniel García Helder, «Vanguardia y conciencia política», *op. cit.*

Hugo Gola, *Las vueltas del río: Juan L. Ortiz y Juan José Saer*, Mangos de hacha, 2010.

Daniel Kon, «Misterio y soledad del gran poeta», entrevista a Juan L. Ortiz, en O. Aguirre (comp.), *Una poesía del futuro. Conversaciones con Juan L. Ortiz*, Mansalva, 2016.

Ana Porrúa, «Urondo, las antologías de poesía argentina y la crítica», en O. Aguirre y S. Scarabelli, *op. cit.*

Rubén Rodríguez Aragón, entrevistas citadas.

Agradecimientos

Rodolfo Alonso, Asociación Santafesina de Escritores, Biblioteca de la Provincia de Entre Ríos, Ivo Betti, Mariana Bonano, Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas, Fototeca del Museo de la Ciudad de Paraná, Elvio E. Gandolfo, Luisa González Urquiza, Malala Haimovich, Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Museo Histórico UNL, Noé Jitrik, Fabián Lebenglik, Demian Paredes, Daniel Samoilovich, Javier Urondo.

Índice

- 9 Mendoza y después
- 25 Carta al padre
- 37 La gorda literatura
- 51 El arte contemporáneo
- 61 Poesía y política cultural
- 77 Los trabajos, los días y las noches
- 97 Santafesino de Buenos Aires
- 121 El cine, la canción y el café concert
- 139 Contacto en La Habana
- 149 La palabra bajo presión
- 161 Doble vida
- 175 Los sobresaltos y la inmovilidad
- 197 El tiempo de la violencia
- 219 De la redacción a la casa operativa
- 237 Oficio de poeta
- 257 Piedras en el camino
- 273 Bajo sospecha
- 281 Las raíces de la despedida
-
- 297 Cuatro preguntas a cuatro poetas:
José Pedroni, Rafael López Rosas,
Francisco Urondo, Juan José Saer
REPORTAJE DE ROBERTO CONTE
- 301 Rolando
CUENTO DE FRANCISCO URONDO
-
- 305 Cronología de Francisco Urondo
- 315 Referencias
- 329 Agradecimientos

Creo en una sabiduría
de intemperie.

FRANCISCO URONDO



Aguirre, Osvaldo
Francisco Urondo : la exigencia de lo
imposible / Osvaldo Aguirre. — 1a ed
Santa Fe : Ediciones UNL, 2026.
Libro digital, PDF/A

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-749-534-8

I. Título.
CDD 920.71

© Osvaldo Aguirre, 2026.
© Ediciones UNL, 2026.
© Rolando, en *Todos los cuentos*,
de Francisco Urondo. Buenos Aires:
Adriana Hidalgo editora SA, 2011,
pp. 209-211.
© Cuatro preguntas. Punto y Aparte,
N° 5, Santa Fe, septiembre de 1957, en
Ensayos, de Francisco Urondo. Buenos
Aires: Adriana Hidalgo editora SA, 2017,
pp. 265-269.

Se diagramó y compuso
en Ediciones UNL.

Queda hecho el depósito que marca la
ley 11723. Reservados todos los derechos.



Consejo Asesor de
Colección Itinerarios
Enrique Butti
Marilyn Contardi
Analia Gerbaudo
Daniel Comba
Germán Prósperi
Luis Müller
Ivana Tosti

Dirección editorial
Ivana Tosti
Coordinación editorial
María Alejandra Sedrán
Edición al cuidado de
Ivana Tosti
Corrección
Ediciones UNL
Diseño de colección
Alina Hill
Julián Balangero
Diagramación
Julián Balangero

—
Sugerencias y comentarios:
editorial@unl.edu.ar
www.unl.edu.ar/editorial

COLECCIÓN ITINERARIOS

LUGARES

ADOLFO PRIETO, El Paraná
y su expresión literaria

SERGIO DELGADO, Parques

DE VIDA Y OBRA

MARIO NOSOTTI, La casa de los pájaros.
Notas sobre la vida y la obra
de Juan L. Ortiz

ENSAYOS

JULIANA GUERRERO, Música y humor
en la obra de Les Luthiers

GRACIELA AUDERO, Arte y comida

ESTUDIOS SOCIALES

ERNESTO MECCIA, Los últimos
homosexuales / NUEVA EDICIÓN

BREVES

POESÍA

GABRIELA SCHUHMACHER, Golpe de frío

ENSAYOS

RAÚL BECEYRO, Nuevos ensayos
sobre fotografía

La figura de Francisco Urondo ocupa un lugar paradójico en las representaciones actuales sobre la literatura argentina del siglo xx.

Por un lado, se lo considera como uno de los escritores más importantes, vinculado con la vanguardia poética de la década de 1950, el nuevo periodismo de los años 60 y los cruces de literatura y política en los 70. Al mismo tiempo, sin embargo, las múltiples facetas de su personalidad, las diversas líneas e interrogantes que atraviesan su producción y el devenir de su trayectoria permanecen soslayados bajo el peso de una imagen estereotipada: la del «poeta combatiente», una construcción restringida al período final de su vida y reducida a un repertorio de lugares comunes en el que ya no se reconocen ni su pensamiento ni su palabra.

Oswaldo Aguirre —editor y especialista en su obra— restituye en esta biografía intelectual la dimensión compleja, contradictoria, apasionada y antidogmática que proyectan los textos y la vida de Francisco Urondo. La apuesta de Aguirre es recuperar al poeta, narrador, periodista, gestor cultural, y considerar los episodios constitutivos de su vida como escritor e intelectual para remover el estereotipo e iluminar con nuevas preguntas y reflexiones la obra y la figura del escritor.