

I Congreso Internacional CELEHIS de Literatura  
Mar del Plata, 6 al 8 de diciembre del año 2001  
Facultad de Humanidades - UNMDP

## **Proceso revolucionario latinoamericano y respuestas del intelectual: la producción de Francisco Urondo en la década del setenta**

Mariana Bonano - Univ. Nacional de Tucumán

La producción literaria de Francisco Urondo ( Santa Fe, 1930-1976) abarca las décadas del cincuenta y sesenta, y la primera mitad de la del setenta. En sus inicios, este escritor opta por la poesía[1], y sólo hacia la segunda mitad de la década del sesenta, el poeta incursiona en la narrativa, con la publicación de dos libros de cuentos: Todo eso (1966) y Al tacto (1967). En esa década también escribe un ensayo breve, Veinte años de poesía argentina. 1940-1960, en 1968. En los años setenta, su obra narrativa se diversifica, al incorporar la escritura novelesca, con la obra Los pasos previos (1972), y el testimonio, con La patria fusilada (1973).[2] Su producción literaria- y también periodística - se interrumpe abruptamente en 1976, cuando Urondo muere en Mendoza, en un enfrentamiento con fuerzas de la dictadura.

En este trabajo, consideraré el proyecto narrativo llevado a cabo por Urondo en la década del setenta. Dos son las motivaciones para ello. La primera señala que durante este período su obra está atravesada por tensiones semejantes a las que evidencia la producción simbólica de muchos otros narradores-intelectuales, argentinos y latinoamericanos, para los cuales la relación entre prácticas culturales y prácticas políticas, o en otros términos, entre experimentación estética y vanguardia política, se ha tornado problemática; y marca, al mismo tiempo, un punto de inflexión en la producción literaria y artística de la etapa de los sesenta[3]. En este sentido, si la modernización cultural de la década del sesenta se había caracterizado por la disyunción entre política y cultura y por el predominio de la figura del "militante-cultural"[4], en la del setenta va a experimentarse un distanciamiento respecto de esta etapa modernizadora, tornándose problemática la asunción conjunta de una práctica cultural moderna y de una militancia política emancipadora. De allí que estos escritores se embarquen en la búsqueda de una estética "verdaderamente" revolucionaria - orientada al logro de una eficacia política de la obra- y rechacen la estética modernizante y experimental practicada en los años sesenta.[5]

En segundo lugar, la obra de Urondo en la década del setenta, que presenta líneas de continuidad con su producción cuentística de la década anterior, se propone como una narrativa que busca incorporar la realidad histórica, la coyuntura nacional, a la literatura, pero sin hacer de ella un "reflejo", fiel y objetivo de la realidad. En esta dirección, se aleja tanto de las propuestas vanguardistas de los escritores del "boom", que rechazan el "referente", como del realismo social y directo presente en la línea bodeista dominante de la escena literaria en la década del cincuenta. En los años sesenta, la idea de literatura como reflejo "transparente" de la realidad entra en crisis, y se produce un cambio radical en las formas de producción y de lectura. La "nueva novela" de la década del sesenta experimenta formalmente en búsqueda de la liberación, tanto del significante como del texto mimético. Pero no sólo los escritores del "boom" aceptan la tesis "según la cual se necesitaban nuevas técnicas para revolucionar la literatura"[6]. Esta preocupación está también presente en los narradores realistas del sesenta, que reniegan del realismo ortodoxo sostenido por los comunistas dogmáticos, y postulan un "nuevo realismo", iluminador y crítico de la sociedad.[7] En la década del setenta, la

búsqueda de una literatura revolucionaria se vehiculiza no sólo mediante la utilización de nuevas técnicas o la implementación de nuevos recursos del lenguaje, sino por medio de la transformación radical del discurso literario, asumido como praxis artística popular y emancipadora. Así, tanto la novela *Los pasos previos* (1972) como el testimonio *La patria fusilada* (1973) conjugan la experimentación formal con las nuevas formas de asunción de "lo real", en una literatura documental, capaz de dar cuenta de la corporalidad de la realidad. Como bien lo ha visto Ana María Amar Sánchez, la crisis de la narrativa iniciada en la década del sesenta se relaciona con el proceso de transformación social y la necesidad de constituir un arte político alejado de los cánones tradicionales de la narrativa realista. Para esta crítica el arte político del sesenta se viabiliza por la línea de la renovación formal para lograr la desautomatización del lector e impedir el olvido de los hechos.[8] Renovación formal y asunción de una literatura política confluyen en la década del setenta, conformando un arte revolucionario, a la vez "realista" y documental.

#### La novela *Los pasos previos*: entre la ficción y el documento

*Los pasos previos* es la única novela escrita por Francisco Urondo. A primera vista, llama la atención que este escritor delineado en los setenta como "intelectual revolucionario"[9], haya optado por un género tradicionalmente asociado al desarrollo y modo de producción burgués, en momentos en que la renovación experimental de los setenta se realiza sobre la base del rechazo a la escritura burguesa, y la búsqueda de nuevas formas artísticas comprometidas con un proyecto popular y emancipador. Sin embargo, la premisa de que la obra de Urondo en esa década se vincula con una nueva forma de asunción de "lo real", corta de raíz cualquier intento de ligar su producción novelesca a una escritura burguesa. Desde nuestra perspectiva, la opción por el género novela se relaciona con la mirada totalizadora de los "intelectuales revolucionarios" de los setenta. Podemos pensar entonces que Urondo incursiona en este género movido por la necesidad de dar cuenta de la realidad en forma total, de no dejar nada fuera, insertando su producción en el diálogo social de la época[10].

El lenguaje de la novela es, al decir de Mijail Bajtin, "un lenguaje saturado ideológicamente, como una concepción del mundo, e, incluso, como una opinión concreta que asegura un maximum de comprensión recíproca en todas las esferas de la vida ideológica"[11]. Los enunciados novelescos actúan entonces como réplicas del orden social vigente, y es esto lo que convierte a la novela en un arma potencial, apta para la denuncia y la reivindicación de un "orden-otro". El género se instaura en un lugar diferente en el cual ya no es posible asociarlo con la idea de "ficción verosímil", "capaz de registrar en forma inocente una 'realidad' sin grietas"[12]; más bien, descentra la ficción novelesca en su capacidad para significar "lo real".

El tema central de *Los pasos previos* se construye en torno al debate sobre qué significa hacer la revolución y cómo llevarla a cabo. En palabras de Angel Rama, la novela de Urondo es "la historia –fiel, sumisa, real, cotidiana – de la incorporación del equipo intelectual latinoamericano a la lucha revolucionaria en la década anterior"[13]. A diferencia de otras "narrativas guerrilleras"- que eligen la montaña como espacio para llevar a cabo la utopía revolucionaria-, el lugar geográfico en el que se desarrolla la lucha en esta novela, es la ciudad. La elección de la ciudad como espacio revolucionario, da "a la utopía un carácter más real y novedoso"[14]. Estructurada sobre la base del diálogo y el debate de artistas e intelectuales, la ficción trabaja la conciencia desgarrada de los mismos, derivada del ejercicio de una práctica que se siente –y se vive- como inútil en una sociedad que se encuentra en pleno proceso revolucionario. Cada capítulo de la novela se construye en una intersección de hechos ficticios y hechos reales, mediante la inclusión, en el cuerpo narrativo, de textos periodísticos[15] al comienzo del capítulo, que alternan con los diálogos de los personajes de la ficción. Estos textos documentales testimonian el proceso social revolucionario, así como la relación intelectual/ práctica revolu-

ria, ambos significados también en la ficción. Texto testimonial y ficción novelesca se entraman en un tejido irregular. Mediante este entramado, se realiza la réplica de un orden social en el que la revolución es avizorada como amenaza, y la utopía como peligrosa para el régimen. Los personajes reales no sólo están presentes en los textos documentales – en la voz de sindicalistas militantes revolucionarios, como Raimundo Ongaro, o de "seres anónimos" que han sido víctimas de la represión, como Mercedes o Italo Vallese; los hechos y los personajes de la realidad irrumpen en la ficción, y dialogan con los personajes ficticios en pasajes analépticos. Así, encontramos a "intelectuales revolucionarios", como el "Che" o el poeta salvadoreño Roque Dalton o, en el extremo opuesto, a intelectuales que están al margen de la revolución, y que aparecen delineados en la ficción como antirrevolucionarios. Este último es el caso de Borges. En cuanto a la referencia a acontecimientos reales, se recrea el Congreso Cultural de La Habana de 1968 y la discusión acerca del papel del intelectual en los procesos revolucionarios; también se hace referencia al caso Felipe Vallese. Los hechos ficcionales y "reales" son mostrados antes que relatados o narrados. El dialogismo es el principio constructivo de la novela. Los personajes presentan diferentes posiciones en relación con la revolución.[16] La confrontación es permanente, y nunca se cierra. Pero las voces sociales no sólo dialogan en la ficción; las posiciones disímiles y heterodoxas se establecen también en la relación documento-narrativa ficcional.

El proyecto de constitución de un arte nuevo, que acompañe el proceso de ascensión de la clase revolucionaria y la construcción del Hombre Nuevo, así como el anhelo de un intelectual / hombre de acción que no hable por o para, sino con el pueblo, aparecen significados, aunque no exentos de fisuras -en la novela. Mientras que en los extractos periodísticos la confluencia intelectual/ obrero revolucionario parece concretarse, en la historia ficcional pueden leerse las tensiones de ese intento de aproximación[17]. En ambos, la revolución es identificada con la clase popular; sin embargo, en la acción novelesca, el obrero está excluido como personaje protagónico. Y si en los testimonios, el intelectual dialoga con el obrero, alzando su voz en contra de la censura y de la muerte, en la narración ficcional, el intelectual une su voz e intercambia opiniones sólo con otros artistas-intelectuales, hombres de acción – o no-, pero de ningún modo trabajadores- obreros. Es en estos intersticios, en estas pequeñas- grandes fisuras donde puede leerse la escisión de la sociedad y del "intelectual revolucionario" del setenta.

En esta novela, el lenguaje participa de la conciencia ideológico-social de principios del setenta, al poner al descubierto la contradicción y la ambigüedad del intelectual comprometido con un proceso de emancipación y transformación política y social. No propone una verdad absoluta, sino una realidad dialéctica y contradictoria, como la vida misma.

Urondo propone en *Los pasos previos* una estética revolucionaria, transformadora, que se aleja tanto de los códigos canonizados de la novela realista tradicional como de la narrativa modernizante de la literatura del boom, al vehicular las consignas políticas revolucionarias por medio de la experimentación formal. Su relato constituye, de manera semejante al género de no-ficción presente en Rodolfo Walsh, una alternativa a la estética realista ortodoxa, operando una renovación en esta estética desde dentro. En la medida en que en la novela se evidencia un afán por mostrar y, al mismo tiempo, documentar una realidad, no podemos decir que ésta se construya desde fuera de la concepción realista del arte. Sin embargo, sí está claro que el realismo sostenido en *Los pasos previos* es de una naturaleza diferente a la del "realismo socialista", directo, de igual modo que la novela no es de ninguna forma una novela de tesis. La realidad que se muestra es antes fluctuante, contradictoria, abierta por los extremos, que unívoca y lineal. El género novelesco es trabajado más en sus fronteras – de la ficción y el testimonio, del relato y del documento -, que limitado a sus convenciones genéricas. Esta novela se conforma como un "arte nuevo" en tanto que hay experimentación formal y genérica, indisolublemente unida al movimiento social revolucionario. Los pasos previos igual que el

testimonio La patria fusilada dan cuenta de una literatura alejada del objetivismo y de la neutralidad, y sin embargo, capaz de "mostrar la realidad desnuda y esencial", la realidad que intelectuales críticos, como Héctor P. Agosti, reivindicaban ya en la década del cincuenta. La patria fusilada dará testimonio no sólo de otra manera de hacer literatura, sino de la nueva posición del narrador-intelectual del setenta que no se erige sólo en conciencia crítica, ideólogo, de su sociedad, sino en intérprete y partícipe activo de la misma.

#### El testimonio militante y la posición del intelectual

En 1973, la editorial de la revista Crisis publica el testimonio La patria fusilada, una entrevista realizada por Urondo a los tres sobrevivientes de la masacre de Trelew, ocurrida en 1972.[18] Las circunstancias en las que se lleva a cabo el reportaje son explicitadas por el propio Urondo al comienzo del testimonio.

Fue en la noche anterior a nuestra salida de la cárcel de Villa Devoto, es decir, la noche anterior a la asunción del gobierno popular. El 24 de mayo a las 9 de la noche empezamos a grabar (...) La planta fue tomada y esto nos permitió intercomunicarnos entre los pisos, vernos, cosa que antes no ocurría. Así me pude reunir con Alberto Camps y Haidar, que estaban en el celular del segundo piso, y con María Antonia Berger, que estaba en el quinto. Entonces nos metimos en una celda y nos pusimos a conversar sobre lo ocurrido en Trelew.[19]

Siguiendo la clasificación propuesta por Rossana Nofal, adscribimos esta obra al corpus textual que la autora define como "testimonio letrado", caracterizado como "relato de una experiencia personal"[20], en el cual "frente a la violencia del Estado sobre una parte de los individuos, el intelectual asume el papel de dar voz a las víctimas, explicar la sinrazón de esta violencia y defenderlos en un juicio siempre inexistente"[21]. En esta dirección, podemos señalar que La patria fusilada se construye como una memoria de la militancia. La entrevista es una reconstrucción colectiva de los hechos ocurridos en Rawson y Trelew. No sólo intervienen, corrigiendo y opinando alternativamente, los tres entrevistados, protagonistas de la masacre, sino también el propio Urondo; éste, si bien no ha tenido participación directa en las dos operaciones guerrilleras que se intenta reconstruir, comparte con los sobrevivientes la condición de preso político, y la militancia en organizaciones revolucionarias[22]. Su posición en tanto intelectual – entrevistador marcará, por tanto, una distancia respecto del intelectual – intermediario del "testimonio canónico", cuyo informante es, en general, iletrado, y en el cual el intelectual actúa como "figura ideológica", al "dar voz y nombre a un pueblo anónimo"[23]. En este testimonio, el entrevistador abandona su posición de neutralidad, en tanto ésta supone ubicarse "fuera" de los hechos y de la situación de los sujetos interpelados, para "sentirse muy complicado con ellos, muy complicado, y con esa mezcla: la necesidad de cuidarlos"[24]. Como denunciante de una "tragedia colectiva", no sólo interviene "alguna vez, para retomar un tema pendiente"[25], como él afirma, sino que deja escuchar su voz, reflexionando, haciendo un análisis crítico de la operación de la fuga y permitiéndose disentir con la opinión de otros sujetos "revolucionarios". Como testimonio conscientizador, el énfasis no está puesto en la representación, sino en "la creación de solidaridad, de una identidad que se está formando en y a través de la lucha"[26]. Tanto en la entrevista como en el texto correspondiente a la "Conferencia de prensa en el aeropuerto de Trelew" incluido al final del testimonio, se evidencia un sostenido esfuerzo – tanto en Urondo como en los sobrevivientes- por definir un "nosotros" popular, socialista y nacional, en oposición a un "ellos" o "ustedes" anti- popular, imperialista y traidor. Al identificarse con el pueblo, la lucha revolucionaria resulta legítima. En reiteradas oportunidades, las voces testimoniales se autocalifican como "hijos del pueblo".[27]

Del mismo modo que los enunciados de Los pasos previos, la escritura testimonial actúa como réplica; dialoga, confronta a voces sociales "otras" . En tanto enunciado político, construye un

contradestinatario[28], desdoblado, en realidad, en tres: las fuerzas militares que están en el poder, "la dictadura militar al servicio de los monopolios"[29]; la Marina de Trelew, cómplice y ejecutora de la masacre; el teniente Bravo, "personaje siniestro", verdadero artífice de la masacre. El testimonio se articula como contrahistoria al refutar la "versión oficial" de los hechos sostenida por este triple adversario, quien pretende convertir una acción violenta y sanguinaria, irracional e injustificada, en un acto defensivo y "necesario", tendiente a evitar el intento de fuga por parte de los detenidos. También se erige en contra de las voces de aquéllos que acusan a los "guerrilleros" de ser estudiantes burgueses politizados, jóvenes impulsivos, alejados de los verdaderos intereses y necesidades del pueblo. La estrategia tendiente a dividir, a separar las fuerzas, es denunciada como estrategia del poder para debilitar la oposición popular.

BONET: Acá hay algo que debemos agregar, aquí hay compañeros que somos parte del pueblo, creo que la composición social de los 19 que somos también lo evidencia. Acá hay obreros tucumanos, trabajadores de la zafra, compañeros campesinos, compañeros intelectuales, compañeros obreros industriales, esa es la composición social de los 19, no somos estudiantes, nada más.[30]

Al igual que en la novela, el "intelectual revolucionario", aquél que combina la práctica simbólica con la militancia revolucionaria, encuentra su razón de ser en esta confluencia con los grupos obreros, con el proletariado. Sin embargo, al igual que en la novela, la tensión en esta aproximación tampoco está ausente.

(...) Creo que los militares nunca supusieron que el pueblo lo iba a aceptar, porque ellos creían que esto no era producto de un proceso que el mismo pueblo venía haciendo, sino algo que venía de afuera. Por el hecho de que la extracción de clase de la mayoría de los componentes de la guerrilla no pertenecía al pueblo, pensaron que el pueblo iba a rechazarlos, porque parecería que hay ignorancia en el problema ese de la diferencia entre extracción de clase y pertenencia de clase.[31]

Si bien Urondo señala aquí "la aceptación por parte del pueblo", no deja de reconocer la tensión de la relación extracción de clase/ pertenencia de clase en que se debate el "intelectual revolucionario" y que genera en él una conciencia desgarrada. Si los enunciados de Los pasos previos podían ser leídos en los intersticios, también es posible hacer lo mismo con los enunciados de esta escritura testimonial.

Desde nuestra perspectiva, no sólo el testimonio del setenta constituye una "narración de urgencia" que nace de esos espacios donde las estructuras de la normalidad social comienzan a desmoronarse por una razón u otra"[32]; la novela del setenta, tal como aparece delineada en Urondo, parece compartir esta característica con aquél. Por otra parte, en la escritura testimonial de Urondo, el dialogismo también aparece como principio estructurante. Ya hemos visto cómo los enunciados de La patria fusilada se conforman como réplica a otras voces sociales, representantes del orden autoritario y represivo vigente. Las voces testimoniales, sin embargo, también dialogan entre sí, y esto ocurre no porque se trate de una entrevista, sino por presentar posiciones, miradas disímiles y hasta encontradas de un mismo hecho.[33]

Al asociar "versión oficial" con mentira, engaño, la "historia oficial" resulta falsa; la contrahistoria del testimonio es, entonces, la "historia verdadera" que se erige "para que el pueblo argentino sepa, realmente, cómo se está escribiendo su historia"[34]. El testimonio se presenta como una reescritura de la Historia, como la memoria que recupera, "descubriendo", lo que la Historia – oficial- calla, esconde y/o tergiversa. En la reconstrucción del momento de la masacre, hay un afán por detallar paso a paso lo ocurrido y lo vivido por los protagonistas. El en-

travestador hace hincapié en horas y lugares, atendiendo a los detalles aparentemente más insignificantes. Pero, a pesar del esfuerzo de los informantes por poner exactitud en la descripción, por revelar los detalles, en su intento de reconstrucción quedan vacíos, espacios en blanco, fragmentos que no alcanzan a ser completados.

FU.: ¿Cómo un día atrasado?

M.A.B.: Claro, pienso que tengo un día en blanco.

A.M.C.: Esa es una duda que medio nos quedó a todos.[35]

La imposibilidad para ofrecer una reconstrucción acabada de la masacre que sea acabada, y la fragmentariedad que atraviesa el discurso de los sobrevivientes, plantea una lectura de "lo real" diferente al discurso de los grands récits de la modernidad. El testimonio se presenta como "historia verdadera", pero parcializada, heterodoxa; la "verdad" se presenta atomizada, "subjetivada", poniendo al descubierto su fragilidad y la dificultad para recuperar la "memoria de los hechos" en forma exacta. En este sentido, novela y testimonio en Urondo se aproximan en tanto géneros discursivos que problematizan la realidad, en un movimiento dialéctico entre lo relativo y lo universal, entre lo individual y lo colectivo, entre la experiencia subjetiva y el hecho objetivo. Me adhiero a la propuesta de Nofal, cuando considera al testimonio como "reelectura del realismo". Considero que en Urondo, tal como lo planteé al comienzo del trabajo para la novela, la vanguardia esteticista se relaciona tanto con una nueva lectura del realismo – que no implica una superación de esta estética, sino una alternativa, una propuesta diferente de la misma -, como con la imperiosidad de constituir un arte políticamente revolucionario. En su obra narrativa setentista, opera entonces la conjunción vanguardia estética/vanguardia revolucionaria, a la que aspira el arte político del período. Novela y testimonio no son sino dos propuestas discursivas de una misma mirada sobre la realidad. La puesta en diálogo de ambas permite identificar las características del proyecto creador revolucionario del Urondo de los setenta y delinear a este autor como "intelectual revolucionario", capaz de conjugar lo estético y lo ético en una obra que apuesta a ambos y los convierte en consignas de su arte. Su muerte, en 1976, corta abruptamente su producción. Pero su memoria puede ser rescatada por su obra, que no es pequeña, ni mucho menos insignificante.

## Notas

[1] Urondo publica sus primeros poemas en la revista Poesía Buenos Aires (1950-1960). Su primer libro de poesías, Historia Antigua, es a su vez editado por Poesía Buenos Aires en 1956, y a partir de allí su producción no se detiene. La misma editorial publica la obra Breves (1959); le siguen Lugares (1961), Nombres (1963), Del otro lado (1967), Adolecer (1968), Larga distancia (antología publicada en Madrid en 1971) y Todos los poemas (obra poética, incluidos los libros inéditos Son memorias y Poemas póstumos). En 1998, aparece Poemas de batalla, antología poética a cargo del que fuera amigo entrañable de Urondo, el escritor argentino Juan Gelman.

[2] El teatro también está presente en su producción; en 1966 se publican por primera vez las obras teatrales Veraneando y Sainete con variaciones, más tarde incluidas, junto a Homenaje a Dumas y Muchas felicidades, en el libro Teatro (1972). Además incursiona como guionista cinematográfico, colaborando como autor en los guiones de las películas Pajarito Gómez y Noche terrible, y adapta para la televisión Madame Bovary de Flaubert, Rojo y negro de Stendhal y Las Mañas de Eça de Queiroz. Como periodista colabora en los semanarios Primera Plana, Panorama, La Opinión y Noticias, y en la revista Crisis.

[3] Los críticos sobre el período incluyen bajo el nombre de los sesenta los años que se extienden desde la caída del gobierno peronista en 1955 hasta el golpe militar de 1976. Victoria Cohen Imach señala que es posible reconocer dos períodos dentro de los sesenta "escindidos por el año 1966, en el cual se inflige el primer corte represivo y autoritario" ( Victoria Cohen Imach,

De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta, Tucumán, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1994, pág. 15). No desconocemos aquí la relativa homogeneidad de la etapa señalada, pero, a efectos de nuestro objeto de estudio, diferenciaremos dos períodos identificados con la década del sesenta y del setenta respectivamente. En esta dirección, tomamos el año 1968 como verdadero "divisor de aguas", por considerar que éste – año del Cordobazo y de las experiencias artísticas vanguardistas, como Cineinformes de la CGT de los Argentinos y Tucumán Arde- imprime una ruptura fundamental a la relación vanguardia artística/ revolución política, articulada en el país. Cfr., entre otros, Mariano M. Mestman, "Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero, 1968-1969", Cultura y política en los años '60., Instituto de Investigaciones "Gino Germani", Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, 1997 págs. 207-230.

[4] La denominación de "militante-cultural" es postulada por Silvia Sigal. Al estudiar el campo intelectual argentino del sesenta, la crítica sostiene que en la etapa de modernización cultural pueden señalarse dos fases: una, que tiñe prácticamente toda la década del sesenta, caracterizada por el predominio del perfil de "un intelectual comprometido políticamente, (...), e insertado, simultáneamente, en un sistema de criterios culturales específicos, sistema que no reenviaba directamente al terreno ideológico-político"; otra, a partir del Cordobazo, "caracterizada por el predominio del 'todo es política". Intelectuales y poder en la década del sesenta, Buenos Aires, Puntosur, 1991, pág. 196.

[5] Postulamos aquí que la profundización del proceso de politización del arte en la década del setenta no abrirá una nueva fase de la modernización cultural, sino una nueva etapa en el desarrollo de la cultura que se aleja de la vanguardia modernizante, y entronca con el proceso revolucionario político y social. El aislamiento social que caracteriza a la vanguardia artística del sesenta es objeto de crítica por parte de la vanguardia "revolucionaria" del setenta, que no se concibe sino es a partir de una coyuntura histórica marcada por la aspiración de transformación global y total, y cuya subversión radica en su poder descolonizador, mediante el rechazo del arte y de las instituciones burguesas, y la búsqueda de un nuevo público perteneciente a las clases revolucionarias. Cfr., entre otros, Carlos Mangone, "Revolución cubana y compromiso político en las revistas culturales", incluido en VV. AA., Cultura y política en los años '60, op. cit., págs. 187-205. También cfr. Mariano M. Mestman, op. cit.

[6] Jean Franco, "Modernización, resistencia y revolución. La producción literaria de los años sesenta", Escritura, núm. 3, Caracas, enero-junio de 1977, pág. 10.

[7] Para la reconstrucción de la polémica en torno al realismo en los años sesenta, cfr. Horacio Crespo, "Poética, política, ruptura", en Susana cella (comp.), Historia Crítica de la Literatura Argentina. La irrupción de la crítica, Buenos Aires, Emecé, 1999.

[8] Cfr. Ana María Amar Sánchez, El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.

[9] Definimos al "intelectual revolucionario" de los setenta como aquél que combina la praxis artística con la participación activa en la lucha armada; en este sentido, se identifica más con el hombre de acción, aliado a la Revolución Cubana que con la figura del ideólogo /conciencia crítica de su sociedad, deja de ser testigo de su época para convertirse en verdadero partícipe. Se acerca al modelo del intelectual orgánico propuesto por Gramsci. Para esta demarcación del "intelectual revolucionario", nos apoyamos en la bibliografía sobre el período. Cfr., entre otros, Jean franco, "Modernización, resistencia y revolución. La producción literaria de los años sesenta", Escritura, núm. 3, Caracas, enero-junio de 1977, págs. 3-20. También cfr. Claudia Gilman, "La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización", Cultura y política en los años '60, op. cit., págs. 173-186.

[10] Cuando hacemos referencia a mirada totalizadora, no estamos asociando totalización con discurso autoritario. Siguiendo a George Yúdice, podemos distinguir entre una "totalidad representacional" y una "totalidad no representacional". Mientras que la primera está presente

en los grands récits de la modernidad, homogeneizadores, erigidos en portadores de "la verdad", la segunda opera, en realidad, como conocimiento desmitificador de la "totalidad", al problematizar la realidad nacional y los grands récits. A ésta última, Yúdice, refiriéndose al testimonio, le llama "popular-conscientizante". Desde esta perspectiva, la mirada totalitaria en Urondo no redonda en un discurso intelectual monológico; por el contrario, como veremos en el análisis de la novela y del testimonio, no hay una sola voz que "represente" al "intelectual revolucionario", sino voces "varias", posiciones disímiles y encontradas. El carácter conscientizador, en el sentido que Yúdice asigna al testimonio, es común a las dos obras de Urondo abordadas en este trabajo. Cfr. George Yúdice, "Testimonio y conscientización", Revista de crítica latinoamericana, núm. 36, Año XVIII, Lima, segundo semestre de 1992 págs. 20 7-227.

[11] Mijail Bajtin, "La palabra en la novela", incluida en Teoría y estética de la novela, Serie Teoría y Crítica Literaria, Madrid, taurus, 1990, págs. 88-89.

[12] Ana M. Amar Sánchez, op. cit., pág. 22.

[13] Angel Rama, "Prólogo" a Francisco Urondo, Los pasos previos, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999, pág. 9. Originalmente publicado como "Recuerdo de Francisco Urondo" en El Nacional, Caracas, 4-I-77.

[14] Juan Ignacio Siles, "La concepción de la utopía en los testimonio y en la narrativa de la guerrilla", Memorias de JALLA, Tucumán, pág. 752.

[15] Cuatro de los siete capítulos de la novela se abren con extractos de textos de la obra Solo el pueblo salvará al pueblo, de Raimundo Ongaro, con notas aclaratorias de Rodolfo Walsh; éstos tratan el proceso de paulatina división de la CGT en CGT oficial, "vendida", dirigida por Vador, y CGT de los Argentinos, que tiene como líder a Ongaro. Otros dos, incluyen fragmentos periodísticos de Pedro Leopoldo Barraza, que denuncian la desaparición y asesinato del joven sindicalista Felipe Vallese, ocurridos en 1962.

[16] Están los personajes que priorizan la acción revolucionaria y aspiran a la construcción del "Hombre Nuevo", relegando a un segundo plano la obra artística, como es el caso de Marcos; otros quieren hacer la revolución, pero a partir de la práctica simbólica misma. Este último es el caso de Simón, quien se define a sí mismo como "escritor revolucionario" y "nacional", porque se ubica en la coyuntura, politizándose. Otros personajes artistas, como Emma o Enriqueta, no adoptan, en cambio, una postura definida en relación con la revolución, y se mantienen al margen, sin concebir siquiera la idea de un arte revolucionario. Finalmente, están aquéllos que, como Mateo, no se plantean el dilema revolución desde el arte/ revolución desde la política, sino que simplemente se postulan como revolucionarios por hacer la revolución, guiándose por el saber práctico y la intuición. Aparece aquí la idea de que la revolución no se piensa; en cambio, se la hace y se la siente como totalidad.

[17] "Era lindo ir al fútbol y ver los papelitos que tira la hinchada cuando sale su equipo; y los gritos. Era como el Apocalipsis, o mejor, como si hubiera triunfado la revolución.", Francisco Urondo, Los pasos previos, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999, pág. 30. Estas son las palabras de una de los personajes "intelectuales revolucionarios" de la novela. Desde su visión, en la medida en que el fútbol es el deporte practicado por la clase popular, conforma una actividad revolucionaria. Sin embargo, el personaje- intelectual se posiciona desde fuera en relación con este deporte, participando sólo a medias: asiste a la cancha, pero no forma parte de la hinchada ni se apodera del sentimiento identificador que une a las masa con su equipo. El pronombre "su" establece una distancia difícil de franquear.

[18] La masacre de Trelew guarda relación con un episodio anterior, la fuga de Rawson, operación político-militaren en la que intervienen los presos políticos de tres organizaciones armadas: una de ellas, no peronista, el ERP ( Ejército Revolucionario del Pueblo); FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias) y Montoneros, ambas peronistas. De acuerdo con los testimonios de los protagonistas, con esta operación se pretende recuperar compañeros y dar un golpe al enemigo ( la dictadura militar) para debilitarlo. Se planea como una fuga masiva, pero el objetivo se cumple a medias, porque sólo logran escapar veinticinco compañeros, y únicamente seis pueden salir del país. Los diecinueve que no alcanzar a salir del país, copan el aeropuerto



de Trelew y se entregan, con la condición de que sean devueltos al penal de Rawson. El poder militar no respeta lo pactado, y los lleva a la base marina de Trelew, donde se produce la masacre. La Marina, bajo las órdenes del teniente Bravo, dispara contra los presos políticos con el pretexto de que éstos han intentado una fuga. De los diecinueve presos, sólo sobreviven los tres entrevistados por Urondo.

[19] Francisco Urondo, *La patria fusilada*, Buenos Aires, Crisis, 1973, pág. 7.

[20] Rossana Nofal, Tesis de Doctorado. *La escritura testimonial en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del sur. 1970-1990*, En prensa, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, pág. 10. El otro grupo de testimonios al que Nofal hace alusión es el del "testimonio canónico", caracterizado "por un sistema desigual de negociación de la palabra escrita ya que el informante es, en general, iletrado", *ibídem*.

[21] *Ibídem*, pág. 78.

[22] Hacia fines de la década del sesenta, Urondo se incorpora a las FAR, y luego, a principios del setenta, ingresa a Montoneros, al producirse la fusión de ambas organizaciones.

[23] John Beverley, "Anatomía del testimonio", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XIII, núm. 25, Lima, primer semestre de 1987, pág. 15.

[24] Francisco Urondo, *op. cit.*, pág. 12.

[25] *Ibídem*, pág. 10.

[26] George Yúdice, *op. cit.*, pág. 212.

[27] "Y una cosa más, sobre esto y para decir algo que no estuvo dicho. Todas las organizaciones que están aquí, MONTONEROS, FAR, ERP, somos hijos del pueblo, somos hijos de las movilizaciones del 69, nosotros somos entonces parte del pueblo, por eso es nuestra obligación de velar por su seguridad; es así que hemos dejado salir a toda la gente que se ha descompuesto ni bien lo ha solicitado.", intervención de Rubén Pedro Bonet en la "Conferencia de prensa en el aeropuerto de Trelew", *La patria fusilada*, *op. cit.*, págs. 129-130.

[28] Para Eliseo Verón, el contradestinatario del discurso político es un "otro" negativo; el discurso político siempre es polémico, pues siempre construye un adversario. Cfr. Eliseo Verón, "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política", en *VV. AA.*, *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, Buenos Aires, Hachette, 1987, págs. 11-26.

[29] *Ibídem*, pág. 130.

[30] *Ibídem*, págs. 133-134.

[31] *Ibídem*, págs. 84-85.

[32] John Beverley, *op. cit.*, pág. 9. El crítico toma la expresión "narración de urgencia" de René Jara, creada por éste en su prólogo a *Testimonio y Literatura*.

[33] "M.A.B: Eso fue cuando el primer interrogatorio, unos dos o tres días antes. Después, a eso de las cuatro de la mañana, nos empiezan a sacar y a interrogar de a uno.

F.U.: ¿Vos no estabas allí?

R.R.H.: Sí.

A.M.C.: Lo que pasa es que Haidar y yo estábamos en las últimas celdas. Realmente había diferencias entre la visión que vos tenías de los marinos que nos custodiaban; generalmente al fondo llegaba poco de todo esto. Yo, por ejemplo, me acuerdo que pensaba "puta, el jueguito que se inventó este Bravo para jodernos", porque nos poníamos a cabecear con Delfino cuando hacían silencio, y de pronto aparecía el suboficial tocando pito adentro de la celda, a través de la ventana. Es decir, cosa de joderte, dejarte entrar en sueño y despertarte.

M.A.B.: Nosotras lo que pensábamos es que era un simulacro, lo que nos había dicho el suboficial.", *La patria fusilada*, *op. cit.*, pág. 91. Obsérvese en este fragmento de la entrevista que la diferencia en la visión de los testimoniados no es negada; al contrario, su diferente posición en las celdas origina las visiones disímiles, y esto explica la variedad de interpretaciones del momento en el que se lleva a cabo la masacre.

[34] Francisco Urondo, *op. Cit.*, pág. 136.

[35] *Ibídem*, pág. 114.

## Bibliografía citada

### Fuentes primarias

Urondo, Francisco, *Los pasos previos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999.

-----, *La patria fusilada*, Buenos Aires, Crisis, 1973.

### Fuentes secundarias

Amar Sánchez, Ana María, *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.

Bajtin, Mijail, "La palabra en la novela", incluida en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación, "Serie Teoría y Crítica Literaria"*, Madrid, Taurus, 1990, págs. 77-236.

Beverley, John, "Anatomía del testimonio", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XIII, núm. 25, Lima, primer semestre de 1987.

Cohen Imach, Victoria, *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*, Tucumán, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1994.

Crespo, Horacio, "Poética, política, ruptura", en Susana cella (comp.), *Historia Crítica de la Literatura Argentina. La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé, 1999, págs. 423-446.

Franco, Jean, "Modernización, resistencia y revolución. La producción literaria de los años sesenta", *Escritura*, núm. 3, Caracas, enero-junio de 1977, págs. 3-20.

Gilman, Claudia, "La situación del escritor latinoamericano: la voluntad de politización", incluido en *VV. AA., Cultura y política en los años '60*, Instituto de Investigaciones "Gino Germani", Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, págs. 173-186.

Mestman, Mariano E., "Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero, 1968-1969", *Cultura y política en los años '60*, págs. 207-230.

Nofal, Rossana, *Tesis de Doctorado. La escritura testimonial en América Latina. Los imaginarios revolucionarios del sur. 1970-1990*, En prensa, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

Rama, Angel, "Prólogo" a Francisco Urondo, *Los pasos previos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 1999.

Sigal, Silvia, *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Buenos Aires, Puntosur, 1991.

Siles, Juan Ignacio, "La concepción de la utopía en los testimonio y en la narrativa de la guerrilla", *Memorias de JALLA*, Tucumán.

Verón, Eliseo, "La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política", en *VV. AA., El discurso político. Lenguajes y acontecimientos*, Buenos Aires, Hachette, 1987, págs. 11-26.

Yúdice, George, "Testimonio y concientización", *Revista de crítica latinoamericana*, núm. 36, Año XVIII, Lima, segundo semestre de 1992 págs. 207-227.

---

Actas 1º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura

Mar del Plata, 6 al 8 de diciembre del año 2001 / ISBN 987-544-053-1

Centro de Letras Hispanoamericanas - Facultad de Humanidades - UNMDP