



[Rodolfo Walsh y Francisco Urondo, el oficio de escribir](#)

Fabiana Grasselli

ISBN: Pendiente



Editado por la Fundación Universitaria Andaluza Inca Garcilaso para eumed.net.

**Derechos de autor protegidos.** Solo se permite la impresión y copia de este texto para uso personal y/o académico.

Esta tesis puede obtenerse gratis solamente desde  
<http://www.eumed.net/tesis-doctorales/2012/fg/index.htm>

Cualquier otra copia de este texto en Internet es ilegal.

Mientras esta tesis terminaba de escribirse, comenzaban en Mendoza los Juicios por los delitos de lesa humanidad. Entre las causas que serán juzgadas se encuentran las concernientes al asesinato de Francisco Urondo y la desaparición de Alicia Raboy.

Quisiera entonces dedicar este trabajo a quienes han entregado y entregarán sus testimonios contra la muerte y el olvido.

## Agradecimientos

En primer lugar a Alejandra Ciriza, que en el tránsito de estos últimos años se fue convirtiendo generosamente en un referente, en mi directora, en mi maestra. Su apasionamiento, compromiso y rigor en la tarea intelectual guiaron mis preocupaciones, fueron fundamentales para dar forma a las ideas, y generaron la posibilidad de la discusión conversada, de compartir la memoria, de interrogar experiencias y conceptos. Sin temor a la frase hecha debo decir que, sin sus observaciones, propuestas, anotaciones y acompañamiento, esta tesis no hubiera sido posible.

A Adriana Musitano, co-directora de este trabajo, que venciendo las dificultades de la distancia, hizo aportes valiosísimos en el proceso de investigación y escritura.

A Valeria Fernández Hasan y a Mariano Salomone, lector y lectora agudos, atentos, generosos. Debo mucho a sus sugerencias, a sus comentarios, al afortunado diálogo.

A mis compañeras y compañero de la Unidad de Sociedad, Política y Género, por las lecturas compartidas, por el espacio de encuentro, por el ejercicio de debatir.

A mi familia, por la cercanía, por las velas encendidas.

A mis amigas y amigos, por su comprensión, por el cariño y la alegría.

A mis compañeras *encantadas*, que tanto hicieron por este trabajo, aunque les sorprenda saberlo.

Y especialmente a Sergio, mi compañero, por su solidaria presencia, por su infinita paciencia, por su preciosa compañía.

## ÍNDICE

---

### RESUMEN DE LA TESIS

Resumen en castellano.....	1
Resumen en inglés.....	2

ÍNDICE.....	5
-------------	---

INTRODUCCIÓN.....	9
-------------------	---

### PRIMERA PARTE

Los años sesentas y setentas. Interpretaciones sobre un tiempo urgente.....	18
---	----

#### CAPÍTULO I

Una propuesta de lectura para el <i>campo intelectual</i> argentino en los años sesentas y setentas.....	19
--	----

1. Para leer las relaciones entre cultura y sociedad.....	19
1.1. Lenguaje y sociedad.....	25
2. Notas sobre el <i>campo intelectual</i> argentino en las décadas del sesenta y setenta.....	28
2.1. La politización de la cultura: el compromiso de los intelectuales y la cercanía de la revolución.....	31
3. Lecturas de un tiempo denso.....	37
4. Los sesenta/setenta: inflexiones y rupturas.....	40

#### CAPÍTULO II

Los años sesentas: modernización y politización (1955-1968/1969).....	44
---	----

1. Los años previos: el surgimiento del peronismo. Un <i>campo intelectual</i> polarizado.....	45
2. La década del sesenta: modernización, luchas populares y compromiso intelectual (1955-1968/1969).....	51
2.1. Transformaciones culturales en tiempos de modernización.....	57
2.2. Releer el peronismo: los intelectuales de la <i>Nueva Izquierda</i> ante las transformaciones de la cultura.....	64
2.3. La radicalización de la <i>intelligentsia</i> : la “traición” de Frondizi y la <i>Revolución Cubana</i> .....	73

#### CAPÍTULO III

Los años setenta: del compromiso intelectual a la revolución (1968/1969-1976).....	78
--	----

1. El ciclo ascendente de la protesta social: <i>los azos</i> .....	79
2. Intelectuales y revolución: en busca de nuevas respuestas.....	84
3. El <i>pos-Cordobazo</i> y la opción por la vía armada.....	90
4. El <i>campo intelectual</i> setentista y el “todo es política”: el antiintelectualismo y la cuestión de lo popular.....	96

### SEGUNDA PARTE

Entrelazamientos y fraternidades en las trayectorias de Rodolfo Walsh y Francisco Urondo.....	102
---	-----

#### CAPÍTULO IV

Una propuesta de lectura para los itinerarios de Walsh y Urondo.....	103
--	-----

1. Tras las huellas de Walsh, tras los pasos de Urondo.....	109
---	-----

#### CAPÍTULO V

Rodolfo Walsh. Vida, cuentos, escritos hasta 1968.....	115
--	-----

1. Construir el oficio de escritor.....	117
2. <i>Operación Masacre</i> : la redefinición de un proyecto escritural.....	128
3. Las tensiones de un escritor comprometido.....	137
<b>CAPÍTULO VI</b>	
<b>Francisco Urondo. Los pasos previos a 1968</b> .....	149
1. Primeras intervenciones en el <i>campo cultural</i> .....	150
2. Iniciarse en el oficio: experiencias de escritura y gestión cultural.....	153
3. El oficio se afianza: escritor y periodista.....	163
<b>CAPÍTULO VII</b>	
<b>Walsh y Urondo: afinidades electivas y trayectos compartidos (1968-1977)</b> .....	174
1. Devenir intelectuales revolucionarios.....	174
2. El anudamiento de las trayectorias: proyectos revolucionarios y escrituras militantes..	183
2.1. Rodolfo Walsh y el <i>Semanario CGT</i> .....	187
2.2. Experiencias comunes y derroteros singulares. Urondo y la poesía.....	191
2.3. Un programa compartido: militancia intelectual y literatura testimonial.....	194
3. La aceleración del tiempo histórico. De cárceles, militancias y escrituras.....	200
3.1. Experiencias, cartas, fusilamientos, desapariciones.....	202
<b>TERCERA PARTE</b>	
<b>Revolucionar el arte. Escritura testimonial en Rodolfo Walsh y Francisco Urondo</b> .....	206
<b>CAPÍTULO VIII</b>	
<b>Los relatos testimoniales de Rodolfo Walsh: una literatura peligrosa</b> .....	207
1. Las violencias del oficio de escribir.....	209
1.1. Que alguien me desate la lengua.....	214
1.2. Arte y política: el provisorio significado de lo testimonial.....	222
2. Memoria colectiva y experiencia histórica en los textos testimoniales de Walsh.....	229
3. <i>Politización</i> del arte.....	238
3.1. Sobre el montaje: el arte como actividad.....	238
3.2. Desacralización y crítica: la movilización de la experiencia histórica en los “textos urgentes”.....	241
<b>CAPÍTULO IX</b>	
<b>Francisco Urondo y lo testimonial: una literatura urgente</b> .....	247
1. El oficio de poeta, periodista, narrador de testimonios.....	249
2. Narrar la memoria de la urgencia. <i>Los pasos previos</i> .....	259
3. Contra la “historia mentida”. <i>La patria fusilada</i> .....	265
4. Una política de escritura: la experiencia dialogada.....	271
<b>REFLEXIÓN FINAL</b> .....	275
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	
1. Fuentes.....	282
1.1. Rodolfo Walsh.....	282
1.2. Francisco Urondo.....	284
1.3. Otras fuentes.....	285
2. Estudios sobre Rodolfo Walsh.....	287
3. Estudios sobre Francisco Urondo.....	289
4. Estudios históricos y sobre la cultura de las décadas del sesenta y setenta.....	291
5. Debates conceptuales y teóricos.....	295

## INTRODUCCIÓN

---

Los años sesentas y setentas fueron un tiempo de profundas transformaciones que ha sido re-visitado una y otra vez por historiadores, ensayistas, críticos de arte y estudiosos de todas las disciplinas vinculadas al campo, que en un sentido amplio, podemos denominar de los estudios de la cultura. En un tiempo de una densidad singular, cuya marca fundamental fue una experiencia del mundo caracterizada por la percepción compartida de que era necesario y posible, dicho en términos de la época, revolucionar el orden establecido, algunos escritores como Rodolfo Walsh y Francisco Urondo, desplegaron elecciones estético-políticas que pusieron de manifiesto los dilemas y tensiones de ese momento histórico. Como han señalado múltiples abordajes que se han ocupado de interrogar este período, las ideas, conceptos, acontecimientos, prácticas y discursos propios de ese tiempo, configuraron el perfil histórico particular de estas décadas en torno a la noción de cambio radical. Probablemente hayan sido los estudios de Marshall Berman, el apasionado recorrido de Andrea Giunta, Ana Longoni y Mariano Mestman por las transformaciones del arte en ese período, los que hayan logrado transmitir el ritmo de aceleración, urgencia, cuestionamientos, expectativas de un mundo diferente. Todo lo sólido parecía, efectivamente, desvanecerse en el aire. El clima del momento histórico incluía procesos de transformación tanto en el nivel internacional como local. Los movimientos de descolonización y las guerras antiimperialistas en Asia y África, la rebelión antirracista en los EE.UU., los movimientos feministas y las luchas obrero-estudiantiles, como el *Mayo Francés*, *la primavera de Praga*, *el otoño rojo italiano*; la *Revolución Cubana* y las experiencias de la guerrilla en América Latina, sintonizaban con el desarrollo y ascenso de las luchas populares en Argentina caracterizado por las tensiones abiertas con la resistencia peronista, que se fue agudizando durante el ciclo de auge de masas conocido como *los azos*, y con el surgimiento de organizaciones político-militares.

En ese horizonte histórico, condensan las configuraciones y experiencias de un *campo cultural* latinoamericano y argentino radicalizado, en el que la importancia política concedida al intelectual, al artista y a sus producciones específicas estuvo acompañada de una interrogación permanente por su legitimidad social y por la intensa voluntad

programática de crear un arte político y revolucionario. Ese es el terreno en el que los escritores- intelectuales Rodolfo Walsh y Francisco Urondo desarrollan sus trayectorias desplegando sus proyectos escriturales, en un juego de límites y presiones en el interior de las *formaciones culturales* de la época. La complejidad de esas trayectorias se ubica en un proceso de aceleración del tiempo histórico, de precipitación de las transformaciones en el *campo intelectual*. En ese escenario, Walsh y Urondo realizan procesos singulares y a la vez confluyentes.

Rodolfo Walsh (1927-1977) y Francisco Urondo (1930-1976) hacen sus primeras intervenciones en el terreno del quehacer cultural y la literatura ni bien comenzada la década del cincuenta; y despliegan su producción como artistas, periodistas e intelectuales, y su tarea como militantes, a lo largo de los cincuentas, sesentas y primeros setentas, hasta que la dictadura de 1976 cercena sus vidas y silencia sus trabajos.

Los dos escritores no sólo coinciden en el período de poco más de veinticinco años en que desarrollan su labor literaria y periodística, y en rasgos biográficos, como las características de sus abruptos finales, sino que se anudan entre ellos, fundamentalmente desde 1968, coincidencias y fraternidades. Éstas comprenden vínculos de amistad, opciones ideológicas, experiencias militantes, así como semejanzas en sus búsquedas de una práctica estético-política contrahegemónica que encarnara una respuesta superadora a la crisis de la cultura burguesa.

Este trabajo procura conceptualizar los vínculos entre esa experiencia histórica de profundas transformaciones sociales que involucraron al campo intelectual latinoamericano durante el bloque temporal sesenta/setenta. El foco de interés está puesto en la relación arte/política, y las trayectorias estético-políticas de Rodolfo Walsh y Francisco Urondo. Un elemento fundamental para este estudio es precisamente el interés en construir una perspectiva de abordaje conjunto e interrelacionado de los itinerarios y producciones de ambos autores. Los motivos que sostuvieron ese interés responden a mis propios interrogantes respecto de sus puntos de contacto y a la escasísima producción de trabajos de investigación sobre los vínculos efectivos que existen entre sus biografías intelectuales, sus búsquedas estético-políticas y su trabajo con la literatura testimonial. Vale la pena señalar que ese haz de relaciones no es evidente, ni deriva de desarrollo natural alguno, sino que su visibilización depende de un proceso complejo de cruce y articulación entre las

determinaciones del devenir histórico-social, los avatares biográficos, los debates intelectuales, las transformaciones que intentaban operar sobre la institución literaria, las marcas que fueron adquiriendo en la gradual incorporación del oficio.

En otras palabras, esta investigación surge en relación al hecho de que los nexos entre estos dos escritores, si bien han sido advertidos por algunos autores como Eduardo Jozami (2006), Paulo Ricci (2008) y Nilda Redondo (2006), no han sido analizados de modo sistemático. En este sentido, Jorge Lafforgue señalaba en 2000, respecto de las conexiones entre Walsh y otros literatos de su generación, que además de los trabajos de Eduardo Romano (2000), Víctor Pesce (2000) y Martín Kohan (2000), quienes identifican puntos de contacto entre Walsh y Luis Gudiño Kramer, Héctor Oesterheld y Juan José Saer, respectivamente; “quedan por estudiar –y no es la única “falta”- las relaciones de la escritura walshiana con las propuestas de otros escritores surgidos entonces” (Lafforgue, 2000: 336). Transcurrida una década de aquella constatación señalada por Lafforgue, los esfuerzos más claros que se han producido específicamente en ese aspecto son las investigaciones de Nilda Redondo (2001; 2006) que se han ocupado de las similitudes y diferencias entre las opciones de militancia y las concepciones político-culturales de Walsh, Urondo y Haroldo Conti.

Si el seguimiento de lo que hemos llamado entrelazamientos y fraternidades entre Walsh y Urondo se presentaba como un vacío en las investigaciones sobre estos autores, los vínculos entre su escritura y sus posiciones políticas han sido largamente recorridos y abordados desde múltiples interrogantes por la bibliografía producida en los últimos años. Mi trabajo recupera las contribuciones de Aníbal Ford (1987), Daniel Link (1994; 2003; 2007), Jorge Lafforgue (2000), Gonzalo Moisés Aguilar (2000), Roberto Ferro (2009) y Pablo Alabarces (2000) en lo que respecta a su preocupación por rastrear las huellas de la construcción del itinerario de escritor en Walsh, así como las marcas del oficio y de las experiencias vitales e intelectuales en su escritura y en sus posicionamientos estético-políticos. En el mismo sentido, los artículos de Nilda Redondo (2006) y Adriana Falchini (2009) han constituido un punto de partida para reconstruir las modulaciones del *habitus* de Urondo a lo largo de su trayectoria. También han sido sumamente productivos para mi tarea el enfoque presente en los textos de David Viñas (2005) y Ángel Rama (1994) sobre Walsh, y el libro de Nilda Redondo (2005) sobre Urondo, puesto que anclan sus análisis,

sobre los diferentes momentos y etapas de la obra de estos dos escritores, tomando en cuenta los escenarios políticos en los que transcurren. He procurado llevar adelante mi investigación intentando aportar precisiones en el estudio conjunto e intervinculado de las trayectorias de Walsh y Urondo, así como he buscado interpretar sus continuidades e inflexiones, abarcar momentos no abordados y establecer otros haces de relaciones posibilitados por la perspectiva específica adoptada, que liga campos como los *estudios culturales*, el análisis social de los discursos y los estudios de la memoria.

Existen, además de los mencionados, otros trabajos que integran el inventario de la bibliografía producida acerca de estos dos escritores. He buscado un criterio clasificatorio adecuado a los fines de esta introducción, que me permita dar cuenta de algunos lineamientos interpretativos respecto de los trabajos de mayor importancia que pueden reconocerse en el estado de la cuestión y que conforman la base necesaria para la realización de esta pesquisa.

Con respecto a los estudios sobre la obra de Rodolfo Walsh, por una parte, se pueden ubicar aquellos que constituyen la línea dominante y que se ocupan de aspectos particulares de la producción del autor, es decir, trabajan sobre un momento o inflexión de su recorrido, sobre alguno de los géneros o tipos de registros en los que incursionó, alguna problemática de la teoría o la crítica literaria suscitada por sus textos, o bien alguna de sus obras (*Operación Masacre* es, sin dudas, la más re-visitada). Dentro de este gran grupo pueden ser colocados, primeramente, aquellos trabajos que abordan las etapas de producción cuentística de Walsh, entre los cuales se destacan los artículos de Braceras, Leytour y Pitella (2000) y Lafforgue (2004) que se ocupan de los nudos problemáticos presentes en el ejercicio walshiano del género policial; así como los de John Kraniauskas (2000), que despliega un complejo análisis del cuento “Esa mujer”, y Adriana Imperatore (1999), que aborda una serie de cuentos escritos en la década del sesenta interrogándolos desde la relación entre escritura literaria y cultura popular. En segundo lugar, incluyo los trabajos que están centrados en *Operación Masacre* y que consideran los procesos de investigación y composición del *libro-corpus*, como ocurre con los artículos de Roberto Ferro (1999; 2000); las estrategias de escritura, examinadas por Pampillo y Urtasun (2000) y Rita De Grandis (2000); y el campo de problemas teóricos surgido de ese sistema en difícil equilibrio entre lo literario y lo periodístico, configurado por los géneros

testimoniales, que es explorado e interpretado por Amar Sánchez (1992; 1994; 2000). Otro subgrupo está compuesto por los estudios que se han ocupado de las singularidades estilísticas, los dispositivos discursivos y las implicancias políticas de los textos periodísticos de Walsh y de su labor como periodista en los medios gráficos en los que se desempeñó. Aquí debo incluir los trabajos de Horacio Verbitsky (1985), Bárbara Crespo (2000), Eduardo Romano (2000), Mariano Mestman (1997b), Daniel Link (2007), Castillo y Taroncher (2009) y Natalia Vinelli (2008). También existe un conjunto de publicaciones y escritos que se dedica a recorrer la evolución ideológico-política del escritor, como son los textos de Lilia Ferreyra, (1994 (1980)); Nicolás Casullo (1994), José Fernández Vega (1997) y Eduardo Jozami (2006).

Por otra parte, es posible delimitar un segundo gran grupo de trabajos de investigación que realizan lecturas del conjunto de la producción walshiana desde ángulos particulares y poniendo el énfasis en la interpretación de las modulaciones de su trabajo intelectual y su proyecto literario. Aquí se ubican los aportes de David Viñas (2005), Pablo Alabarces (2000), Gonzalo Aguilar (2000), Ricardo Piglia (2000), Aníbal Ford (1987), Eleonora Bertranou (2006), Daniel Link (1994; 2003) y, desde un registro más cercano al homenaje, Verbitsky, en su texto “Ética y Estética de Rodolfo Walsh” (Biblioteca Página/12, sin año de edición).

En lo concerniente a los estudios sobre la obra de Francisco Urondo, predominan las investigaciones y trabajos de crítica literaria sobre su producción poética. Los escritos de Daniel Freidemberg, Daniel García Helder, Susana Cella y Samuel Zaidman, que conforman el “Dossier Urondo”, publicado en el número 49 de la revista *Diario de poesía* en 1999, se ocupan de tópicos de la poesía de Urondo vinculados a las nociones de tiempo/historia, de sus particulares modos del decir lírico; y de las coordenadas poéticas y políticas en las que se ubica su producción en la poesía argentina de la segunda mitad del siglo XX. También abordan la lírica de Urondo Eduardo Romano (1983, 2002); Susana Cella (2006), Osvaldo Aguirre (2009) y García Helder (1999); Paulo Ricci (2008), identificando, a través de sus pesquisas y lecturas, los rasgos y la evolución de su poética, así como ese trazo suyo que congrega poesía, vida y política. Por otro lado, se encuentran trabajos que se dedican a los textos testimoniales de Urondo: los artículos de Mariana Bonano (2001, 2009), que abordan la forma en la que estos relatos se inscriben en la

relación entre experimentación vanguardista y estética realista; el ensayo de Rossana Nofal (2009) sobre “el Trelew de Paco Urondo”; y la investigación de Adriana Falchini (2009), que se ocupa de las narraciones testimoniales realizadas por el escritor en el ejercicio del periodismo. Además, existen los libros de Nilda Redondo (2005) y de Analía Gerbaudo y Adriana Falchini (2009) que realizan una aproximación integral a la obra de Urondo, entendiendo por esto una voluntad por recorrer los diversos tipos de discursividad que produjo: poesía, cuento, novela, teatro, testimonio, ensayo, periodismo.

Finalmente, debo mencionar los trabajos biográficos sobre nuestros escritores. En el caso de Walsh, se destaca el libro de Eduardo Jozami (2006), y en el de Urondo, las biografías de Pablo Montanaro y Daniel Freidemberg (1999a).

No obstante esta copiosa bibliografía, considero que, además de las acotadas iniciativas, ya mencionadas, en el abordaje de los vínculos entre las trayectorias y los proyectos escriturales de Walsh y Urondo, existe un modo poco transitado de aproximarse a sus itinerarios y producciones, que procuraré llevar adelante en esta tesis. Busco, así, identificar e interpretar las articulaciones complejas entre los procesos sociales y políticos de las décadas del sesenta y setenta, las condiciones históricas del *campo intelectual* y las huellas en sus trayectorias de la construcción de su oficio, de sus posiciones en el campo, de sus elecciones políticas, de sus actuaciones estéticas y de sus proyectos de escritura. En virtud de ello, las hipótesis que han conducido mi pesquisa plantean que es posible determinar los momentos en los cuales tanto Walsh como Urondo fueron produciendo cambios en sus posicionamientos políticos e intelectuales. Es decir: no hay “algo” en ellos que estuvo presente como un proyecto de escritura política comprometida desde el inicio. Esa escritura se fue constituyendo a lo largo de procesos marcados por los acontecimientos políticos del período y por los avatares de sus recorridos singulares.

De allí que la primera parte del trabajo que he titulado “Los años sesentas y setentas. Interpretaciones sobre un tiempo urgente” apunte a realizar precisiones relativas a las herramientas analíticas elegidas y a dar cuenta de la peculiar configuración del *campo intelectual* argentino en los años sesentas y setentas. A partir de la idea sobre la cultura como un campo atravesado por conflictos sociales y políticos sostenidas por autores como Raymond Williams, Antonio Gramsci, Terry Eagleton y de la noción de *campo intelectual* aportada por Bourdieu, he elaborado una interpretación de las *formaciones culturales* de la

izquierda y de la institución literaria como sujetas a los límites y presiones que se despliegan en el concreto terreno histórico. A partir de esas nociones he intentado dar cuenta de los rasgos salientes del campo intelectual argentino en el proceso que conduciría, en los tempranos setentas, a la politización de la cultura y a la radicalización de muchos intelectuales. La peculiar dinámica del campo cultural en 1968/1969 constituye un punto de inflexión que ha servido como marco para la lectura de los itinerarios de Walsh y Urondo.

La segunda parte de la tesis, “Entrelazamientos y fraternidades en las trayectorias de Rodolfo Walsh y Francisco Urondo”, se ocupa del seguimiento de los recorridos de los autores elegidos procurando ubicar sus puntos de encuentro biográficos y las afinidades en sus concepciones artísticas e ideológicas. De la labor de trazado de las biografías intelectuales, concebidas como espacios en los cuales condensan las determinaciones de una época y una cultura, derivan relatos acerca de los itinerarios cumplidos por nuestros autores en los que se ha intentado entrelazar recorridos vitales y prácticas político-culturales.

El Walsh que escribe *Operación Masacre* no es un ícono de la literatura comprometida. En todo caso es preciso deconstruir el proceso que desde el presente conduce hacia ese verano de 1957 en el que Walsh soñaba con escribir el producto de una investigación minuciosa sobre un acontecimiento que sería, pensaba entonces, recibido con los brazos abiertos por la prensa y los editores conocidos. La crítica de las evidencias de sentido común hoy (Walsh y Urondo escritores revolucionarios) exige una labor paciente de seguimiento del proceso a través del cual devienen escritores comprometidos. Cada uno lo haría de manera singular. A la vez ambos confluirían a fines de los sesentas.

Así como la relación entre historia/memoria/trayectorias singulares exige un esfuerzo de búsqueda en lugares diferentes (historia, crítica literaria, historia literaria, biografía, documentos), la exploración del devenir un escritor de relatos testimoniales induce hacia otros repertorios y perspectivas teóricas. Me ha preocupado iluminar las relaciones entre sus posiciones en el *campo intelectual*, la conformación del oficio de escritor y los productos escriturales.

Si es indudable que el Walsh escritor de *Operación Masacre* porta el *habitus* del cuentista de policiales, es necesario determinar cómo es que se produjo este tránsito en la

escritura, cómo es que del *individuo* protagonista, propio de la escritura policial (como tan bien ha sabido verlo Link), se abrió el espacio para la visibilización de los *colectivos* como protagonistas de la historia. Ello sin perder la lógica de la escritura policial: el empleo de la rigurosidad en el rastreo de indicios, la organización deductiva de los textos de modo tal que la evidencia puede ser inferida y comprobada no sólo por el escritor, sino por cualquier lector/a atento/a.

De la misma manera, el recorrido de Urondo presenta sus particularidades no sólo biográficas, sino intelectuales y escriturales. Poeta reconocido, de allí que la mayor parte de los estudios sobre su obra insistan en la lectura de su poesía, Urondo había ejercido también el oficio de periodista. Su primer ensayo de escritura testimonial se produce en la novela-testimonio *Los pasos previos*, escrita en 1972, donde pone en práctica esa suerte de escritura en diálogo con lo documental que luego sería trabajada desde la entrevista en *La patria fusilada*.

En esa coyuntura, que transcurre entre 1969 y 1976 para la Argentina, los procesos históricos de radicalización política precipitaron efectos sobre el *campo intelectual*. En esa encrucijada temporal, que Benjamin leería como un tiempo denso, se produce un cambio en lo que a la escritura testimonial se refiere: ésta deviene para Walsh y Urondo, aunque siempre en tensión, en programa estético-político. Entre 1968 y 1973 se publican reediciones de *Operación Masacre*, la primera edición como libro de *Caso Satanowsky, ¿Quién mató a Rosendo?*; la primera edición de *Los pasos previos* y la publicación de *La patria fusilada*.

La delimitación de ese momento en que la escritura testimonial deviene programática supone el recurso a herramientas analíticas procedentes de los *Estudios Culturales* y la *Sociología de la cultura* que han permitido precisar la relación entre biografía intelectual, transformaciones en el *campo intelectual* y construcción de un programa estético-político. Al mismo tiempo he recurrido al análisis social del discurso y a algunas categorías de los estudios de memoria para la lectura e interpretación de estos textos, los escritos testimoniales, que constituyen el corpus central sobre el que he trabajado. Sobre este material está organizada la tercera parte de la tesis que he llamado “Revolucionar el arte. Escritura testimonial en Rodolfo Walsh y Francisco Urondo”.

El recorte del corpus (los textos testimoniales) es producto de una operación realizada sobre la base de la consideración de un universo mayor de escritos que no sólo ha incluido la obra publicada bajo el formato libro, sino que comprende también escritos y cartas personales, intervenciones políticas, poemas, ensayos, obras teatrales, notas periodísticas, entrevistas. Estos textos han sido convocados en la lectura de la obra testimonial, con la que se relacionan de manera compleja, no sólo como co-texto más inmediato, sino como lugares en los que indagar por el proceso de construcción del oficio, por el horizonte de debates existente en el *campo intelectual* de la época, por las preocupaciones sobre las relaciones entre arte y política, por las polémicas sobre el compromiso de los escritores en América Latina, y por la memoria de los sectores subalternos, los lugares de escucha/ transmisión de su pasado, sus testimonios, sus voces.

El hecho de que el núcleo temático de este trabajo estuviera organizado alrededor de la vinculación entre escritura y política en Walsh y Urondo plantea una ambivalencia a la que he procurado atender: vida y escritura, biografía y oficio, y que exige un abordaje, por así decir, en un registro doble. Los avatares biográficos, pero también la organización del campo intelectual y sus efectos sobre el oficio de escribir en autores cuyos modos de escritura llevan la impronta de un momento histórico, de las condiciones históricas del *campo intelectual* y de los procesos de configuración de sus oficios de escritores de un modo que resulta paradigmático de una preocupación epocal que ambos supieron encarnar: la de estrechar vida y arte, intelectuales y sectores populares, arte y política. Las apuestas estético-políticas de Walsh y Urondo operaron en dirección al rebasamiento de los límites del arte burgués contemplativo, sacralizado. De allí que experimentaran con contenidos y formatos procedentes de los suburbios de la cultura consagrada: tangos, discursos, documentos, testimonios, palabras de los que no habían tenido voz en el gran escenario de la historia, la cultura y la política.

Por ello, encontrar, descifrar esos rastros y conectarlos, nos permite comprender, no sólo lo significativo de esas trayectorias como fenómeno social y cultural, sino también, las singularidades inesperadas que en ese horizonte histórico, posibilitaron esos recorridos a la vez azarosos y determinados, por decirlo en palabras de Williams, libres y constreñidos.

De allí las elecciones metodológicas realizadas, los cruces entre diversos campos disciplinares, la decisión de recurrir al conjunto de sus escritos, pero focalizándose en las

lecturas de aquellos que condensan el programa estético-político de la escritura testimonial<sup>1</sup>. El uso de algunas herramientas procedentes del análisis social de los discursos, así como la inspiración en los debates acerca de la relación entre arte y política nos permitió realizar un análisis del proceso a través del cual se produjo la transformación del proyecto escritural de Walsh y de Urondo. La idea de que, sobredeterminados por las condiciones materiales de existencia, ambos escritores explorarían nuevos formatos capaces de transformar la institución literaria misma, me impulsó a trabajar analizando no sólo las innovaciones temáticas (la recuperación de las memorias de los subalternos, de su historia) sino las prácticas de escritura: el recurso a múltiples voces para desmentir la uniacentualidad del relato hegemónico. La mezcla en los registros y en los formatos hizo de las herramientas procedentes de los estudios de Bajtin-Voloshinov y de la búsqueda de las marcas de enunciación en el enunciado instrumentos particularmente fructíferos. Fue preciso además atender al análisis de las relaciones entre las formaciones discursivas del arte y de la política, sus zonas de contacto y confrontación. La lectura de esa especificidad del testimonio como lugar inestable de contacto entre arte y política hizo necesaria no sólo la revisión de la profusa literatura producida en los últimos años sobre el tema, sino la exploración en las conceptualizaciones de Gramsci, Benjamin, Williams y Thompson sobre el conocimiento del pasado, la noción de experiencia histórica y los estudios de memoria.

Walsh y Urondo llegarían, a través de recorridos divergentes y convergentes a la convicción de que los formatos testimoniales constituían la respuesta provisoria para los dilemas que plantea la relación entre arte y política. Ambos procurarían, a través de relatos organizados como espacios textuales de convergencia de múltiples voces, de formatos variados, construir relatos capaces de iluminar la verdad ocultada por las clases dominantes.

En ese ejercicio de la escritura testimonial Walsh y Urondo irían experimentando, transitando de maneras singulares, el uno desde la escritura de *Operación Masacre*, el otro

---

<sup>1</sup> Las ediciones citadas corresponden tanto a aquellas publicadas en los años en que Walsh y Urondo escribían como a publicaciones realizadas en los años posteriores. He optado por indicar la fecha de escritura original de los textos cuando éstos han sido incluidos en compilaciones o ediciones más recientes debido a la relevancia que en este trabajo se ha asignado a la articulación entre historia y escritura. En el caso de los papeles personales y anotaciones del diario de Rodolfo Walsh, recopilados por Daniel Link en *Ese hombre y otros papeles personales*, también he indicado entre paréntesis el año de escritura.

desde el ejercicio de la poesía, hacia el lugar de testigos capaces de hablar sobre “esos hechos tremendos” por quienes ya no podían hacerlo.

Acosados por las transformaciones abruptas del escenario político, ambos morirían defendiendo su concepción del mundo en un tiempo en que ella se oscurecía. Un muro de silencio se levantaría durante años sobre ellos y sus obras, incluidas en las listas de libros prohibidos por la dictadura militar.

## **PRIMERA PARTE**

**Los años sesentas y setentas.**

**Interpretaciones sobre un tiempo urgente**

## CAPÍTULO I

### Una propuesta de lectura para el *campo intelectual* argentino en los años sesentas y setentas

---

*...en la medida en que la literatura se produce dentro de una órbita más amplia, que es la de una determinada cultura en un determinado período histórico, es este campo específico el que interesa interrogar tratando de ver sus vinculaciones con la producción de la obra de arte.*

Ángel Rama, "Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas" (1974)

*En la base de nuestro análisis está la convicción de que toda obra literaria tiene internamente un carácter sociológico. En ella se cruzan las fuerzas sociales vivas, y cada elemento de su forma está impregnado de valoraciones sociales vivas.*

Mijail Bajtin, "Problemas de la poética de Dostoievski" (1936)

#### 1. Para leer las relaciones entre cultura y sociedad

Una de las ideas nodales que vertebran esta tesis se desarrolla a partir de la hipótesis de que las trayectorias y producciones escriturales de Rodolfo Walsh y Francisco Urondo se despliegan en un juego complejo de relaciones configurado de modo dialéctico entre los planos económico, social, político y cultural propios de la época. En la línea de esta idea, he juzgado imprescindible hacer una serie de interrogaciones al *campo intelectual* en el que esos itinerarios y discursos se trazan y se producen, considerando que algunos de sus rasgos están profundamente marcados por la especificidad del período histórico de los sesenta/setenta en Argentina. Para ello ha sido necesario organizar un conjunto de herramientas conceptuales que articulan aquellas interrogaciones y visibilizan las relaciones entre la sociedad argentina de las décadas del sesenta y setenta y las características del *campo intelectual*.

En este sentido, el abordaje de los vínculos entre los procesos socio-políticos del período que nos ocupa y las *formaciones culturales* que intervienen en la configuración del

*campo intelectual* argentino requiere, a los fines de este trabajo, algunas consideraciones de tipo teórico y metodológico. Una que juzgo fundamental está dada por lo que puede considerarse la utilización de un enfoque múltiple, a partir del cual la relación entre cultura y política en las décadas del sesenta y setenta en Argentina debe pensarse como una urdimbre de hilos tejida a partir de acontecimientos históricos, procesos sociales; trayectorias, transformaciones y conflictos del *campo intelectual*; actores, organizaciones y regulaciones de la institución literaria; discursos de circulación social, tensiones entre la cultura llamada culta y popular. Más precisamente he procurado atender a una perspectiva capaz de considerar las articulaciones y tensiones entre procesos económicos, políticos y culturales buscando ubicarme en una posición capaz de considerar la relativa autonomía del *campo cultural* a la vez que sus nexos con los procesos sociales, económicos y políticos.

Con respecto al encuadre teórico específico, la perspectiva proporcionada por las conceptualizaciones provenientes de los *Estudios Culturales* constituye una mirada que revela la historicidad de las producciones y prácticas culturales, y por lo tanto, la necesidad de explicarlas en relación con los procesos políticos y sociales de los diversos momentos de la historia<sup>1</sup>. Sin duda, este trabajo es deudor de dicha perspectiva, principalmente de los aportes de Raymond Williams, quien señala que la relación entre cultura y sociedad va adquiriendo particulares configuraciones en sociedades y períodos históricos determinados<sup>2</sup>. Asimismo, Williams establece que los análisis de las *instituciones* y *formaciones* específicamente culturales implican visibilizar las relaciones existentes entre éstas, las características estructurales de una sociedad determinada en un período concreto, los medios materiales de producción cultural y las *formas culturales* propiamente dichas (Williams, 1981: 14-23)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Según Eduardo Grüner, parece haber un consenso generalizado que fecha el inicio de los así llamados “Estudios Culturales”, o bien, “Sociología de la Cultura” en la Inglaterra de 1956, coincidiendo con el desencanto posterior al *XX Congreso del PCUS* y a la invasión rusa de Hungría. Intelectuales como Raymond Williams, William Hoggart, E. P. Thompson y Stuart Hall iniciaron, por esas fechas, un movimiento de toma de distancia del marxismo dogmático dominante en el Partido Comunista británico, para adoptar lo que ellos mismos llamaron una versión “compleja” y crítica de un marxismo culturalista más atento a las especificidades y autonomía de las antiguas “superestructuras”, incluyendo el arte y la literatura (Grüner, 1998: 19-20). Esta tradición teórica se vincula con otras tradiciones europeas de marxismo occidental y crítico representadas por los nombres de Gramsci, Benjamin, Bajtín, Althusser, Lukács, Adorno, Marcuse, Sartre. De las herramientas teóricas proporcionadas por estas tradiciones se nutre mi trabajo.

<sup>2</sup> Me parece importante señalar que el marco teórico de esta tesis se distancia de los *Estudios Culturales* estadounidenses y latinoamericanos, y también de los llamados Estudios de Cultura y poder (Mato, 2001).

<sup>3</sup> El mismo Raymond Williams reconoce en *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte* que su vocabulario

En esta línea, el abordaje de las prácticas y producciones culturales constituye una exploración que tiene en cuenta la existencia de un orden social dentro del cual una cultura, por el sistema de significados y valores que constituye, por sus estilos artísticos y sus formas de trabajo intelectual, se considera como producida en un sistema fundamentalmente constituido por otras actividades sociales. Sin embargo, si bien las prácticas culturales son producidas dentro de un orden social, no se consideran meramente derivadas del mismo, sino que son elementos que constituyen este orden social. Por ello, en tanto imbricadas en los procesos de una sociedad, las prácticas y producciones culturales se desarrollan en una tensión surgida del hecho de que son constitutivas del proceso social, y a su vez, están determinadas por el mismo. En este sentido, la “sociedad”, entendida como un proceso constitutivo, ejerce determinaciones que se expresan en las *formaciones sociales, culturales, económicas y políticas*. No obstante, estas determinaciones están configuradas según un desarrollo complejo e interrelacionado de *límites y presiones* que se desenvuelve en el propio proceso social en su totalidad (Williams, 1980: 107). Esta concepción teórica reconoce lo insoslayable de mantener una preocupación por las articulaciones histórico-sociales o político-económicas de los procesos culturales, reconociendo que las mismas están mediatizadas o “sobredeterminadas”<sup>4</sup>. Las producciones y prácticas culturales, o en términos más generales, la cultura, es considerada aquí como un *sistema signifiante* a través del cual un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga (Williams, 1981: 12-13). Aquí cabe aclarar que esta idea de cultura abarca un dominio en el que están incluidos dos sentidos: a) la cultura en términos de *campo cultural*, esto es, la cultura como *modo de vida* y b) la cultura en términos de *campo intelectual*, como espacio

---

para referirse a lo que denomina “formas” es limitado y confuso. No obstante aquello que entiende por “formas culturales” abarca lo que, desde otras perspectivas teóricas, es definido como géneros, modulaciones discursivas, formatos artísticos.

<sup>4</sup> Raymond Williams en su trabajo *Marxismo y Literatura* (1977), se ocupa del concepto de determinación a propósito de su argumentación en torno de las articulaciones que la teoría marxista de la cultura debe ser capaz de establecer entre dos proposiciones nodales: la proposición base/superestructura y la proposición de que el ser social determina la conciencia. Partiendo de la marxiana “metáfora arquitectónica” del esquema base (económica)/ superestructura (ideológica, jurídico-política, estética, etcétera) se pregunta si ¿es posible volver a un sentido de la “determinación” considerada únicamente con la experiencia de “límites objetivos”?. Al recoger esta pregunta es cuando plantea como fundamental un concepto pleno de determinación, puesto que en la práctica, afirma Williams, “la determinación nunca es solamente fijación de límites; es así mismo el ejercicio de presiones” (Williams, 1980: 107). A este tipo de determinación le denomina “sobredeterminación” y la define en los siguientes términos: “En toda sociedad total, tanto la relativa autonomía como la relativa desigualdad de las diferentes prácticas (de las diferentes formas que asume la conciencia práctica) afectan de modo decisivo el verdadero desarrollo y lo afectan como determinantes a modo de presiones y límites” (Williams, 1980: 108).

específico de producción de bienes culturales, así como de discursos, donde la función simbólica prevalece. Esta última acepción involucra las relaciones sociales de los productores culturales, quienes serían tanto los intelectuales como los artistas (Williams, 1980:23-31) organizados en *formaciones culturales*.

Dentro de estos desarrollos teóricos, las categorías de *formaciones sociales y culturales* posibilitan recolocar las prácticas y producciones culturales como constituidas y constitutivas del proceso social total entendido como una experiencia histórica activa. La idea de experiencia que asumo remite a los aportes de los intelectuales ingleses pertenecientes al círculo de Birmingham, Edward P. Thompson (2000) y Raymond Williams (2001), que la conceptualizan como una dimensión que permite percibir los modos de agencia política de la clase obrera frente a las condiciones heredadas del pasado, en la cual se entrecruza el pasado y el presente, lo subjetivo y objetivo, lo individual y lo colectivo. Esta noción de experiencia también remite a comportamientos, acciones, pasiones, resistencias, sentimientos, percepciones, es decir a una gama amplísima de registros del mundo anclados a una subjetividad atravesada por la relación pasado-presente en el marco de un terreno no elegido, marcado por las circunstancias históricas (Thompson, 2001; Williams, 2000).

Durante los años setentas Williams se había acercado al pensamiento de Gramsci e incluido entre sus preocupaciones el tema de la *hegemonía*. Así, conceptualiza a la hegemonía como un proceso histórico, siempre cambiante y en movimiento en el que las prácticas culturales –que pueden ser dominantes, residuales o emergentes- se realizan mediante las *tradiciones*, las *instituciones* y las *formaciones* de una cultura.

Esta concepción se basa en el supuesto de que las *formaciones sociales* (formas de organización social) están compuestas por conjuntos de *instituciones* consagradas a actividades especiales. Estos conjuntos de instituciones pueden ser asignados a diversas esferas del proceso social definidas de varias maneras, convencionalmente, las esferas política, económica, social y cultural (Williams, 1980; Williams, 1981). En el ámbito cultural las *formaciones* son más reconocibles como tendencias o movimientos efectivos en la vida intelectual y artística (movimientos literarios, artísticos, filosóficos o científicos), los cuales tienen influencia significativa sobre el desarrollo activo de una cultura y presentan una relación variable y a veces solapada con las *instituciones*. Podría decirse que

las *formaciones culturales* permiten, en función del estudio de las relaciones sociales propias de la actividad cultural, comprender, por una parte, las relaciones entre “productores culturales” e *instituciones* sociales y culturales identificables, y por otra parte, las relaciones en las que los “productores culturales” han sido organizados o se han organizado a sí mismos, es decir, sus *formaciones*. En esa línea, Williams entiende que a diferencia de las *instituciones*, las *formaciones* de una cultura son reconocibles como tendencias que no pueden ser plenamente identificadas con las *instituciones* formales. Tales *formaciones* permiten delimitar tendencias alternativas y residuales que podrán (o no) devenir *instituciones* (Williams, 1980: 141-142) No obstante, Williams también advierte que esta distinción es de índole operativa y busca hacer posible cierta variedad de enfoque en la cuestión relativa a las relaciones sociales efectivas de la cultura sin negar los nexos significativos que se dan entre las *formaciones culturales* y las *instituciones*. Tomando como supuesto la explicación precedente, utilizaré en este trabajo la categoría de *formaciones culturales* en su formulación más amplia, aquella que se refiere a las organizaciones culturales sin excluir relaciones institucionales ni formacionales (Williams, 1981: 32-33).

En función de estas posiciones teóricas, cabe señalar que mi investigación asume la idea de que existe una relación de *determinación* entre economía, política y cultura, sin embargo esto no implica suponer que los bienes simbólicos correspondan, a la manera de *reflejos* (fieles o distorsionados) a las condiciones materiales de existencia, sino que supone una cierta insistencia en registrar las determinaciones materiales del pensamiento, determinaciones que proceden de las condiciones de las *formaciones sociales y culturales*, pero también de las prácticas, las experiencias, las inercias de las tradiciones intelectuales de una sociedad particular en un momento histórico específico a la manera de límites y presiones (Cfr. Williams, 1980).

Otras herramientas teóricas enriquecen esta serie de planteos que fijan su atención en el vínculo entre economía, política y cultura para responder a la finalidad de abordar la inusitada politización del *campo intelectual* en los años sesentas y setentas en Argentina. Dichas herramientas provienen de los trabajos de Pierre Bourdieu (1983; 1995) y Antonio Gramsci (1960) quienes han desarrollado explicaciones en torno al lugar de los

intelectuales en la sociedad señalando una doble implicancia: la posición del intelectual en relación con la cultura y su posición en relación con el poder.

Ha sido particularmente útil el concepto de *campo intelectual* (Bourdieu, 1983) como primer horizonte para identificar tensiones y conflictos estético-políticos, así como las lógicas socioculturales en las que estos se desenvuelven. Lo que Bourdieu denomina *campo intelectual* es considerado como un espacio social diferenciado que posee sus propias lógicas y sus sistemas de relaciones internas. La lógica del *campo* establece las formas específicas de acumulación de capital simbólico a la vez que las condiciones para la conformación del *habitus* de sus actores estableciéndose, además, en tensión/ articulación con las relaciones históricas en el *campo de la política y el poder*. No obstante, el *campo intelectual* se vincula a la sociedad en su conjunto a partir de un primer modo de organización en el que adquieren sentido los productos culturales, las trayectorias artísticas, las decisiones de los productores culturales, incluyendo como participantes a productores de bienes culturales y de discursos, es decir, intelectuales, científicos y artistas; así como a las instituciones en las que se inscriben.

Dadas sus lógicas específicas, el *campo* constituye un espacio de lucha y competencia, en el que cada uno de los miembros ve restringida la acción individual, en la medida en que está inserto en una organización que posee una legalidad particular y propia, y a su vez vinculada a los procesos generales de la sociedad. En virtud de esto, la noción de *campo* permite establecer una sociología de los intelectuales que puede dar cuenta de las diversas alternativas en función de las coyunturas históricas, políticas, económicas y sociales en las que el *campo* funciona en cada momento dado (Gilman, 2003). Dicho de otro modo, las formas de configuración de lo que Bourdieu llamaría la *autonomía relativa del campo intelectual* dependen, en buena medida, de condiciones históricas, políticas y sociales; por lo tanto el análisis del mismo debe partir explícitamente de una relación situada capaz de dilucidar los procesos históricos de configuración, constitución, institucionalización y rupturas de los grupos que lo conforman. Este tipo de análisis permite mantener una tensión dialéctica productiva entre procesos sociales y *formaciones culturales*, como dimensiones relacionales que adquieren valor en una situación histórica determinada. En este sentido, Pierre Bourdieu advierte que:

“Las luchas internas están en cierto modo arbitradas por las sanciones externas. En efecto, pese a que sean en gran medida independientes de ellas en su principio (es decir en las causas y en las razones que las determinan), las luchas que se desarrollan dentro del campo literario dependen siempre, *en su conclusión*, fasta o nefasta, de la correspondencia que pueden mantener con las luchas externas (las que se desarrollan en el seno del campo del poder o del campo social en su conjunto) y los apoyos que unos y otros pueden encontrar entre ellas” (Bourdieu, 1995:375).

Lo importante de la contribución de Bourdieu es que, al desacralizar las prácticas intelectuales, proporciona instrumentos que permiten remitir los actos de los intelectuales a las reglas profanas de un juego social (Sarlo, 1993). Del mismo modo, las reglas internas del *campo*, que no son producto de una creación deliberada sino que tienen su correlato en los conflictos culturales y políticos, asignan valor a algunas cartas consideradas como cartas maestras cuya fuerza varía según los estados sucesivos del *campo* (Bourdieu, 1983).

En las décadas que nos ocupan la relación entre cultura y política producía efectos sobre el conjunto del *campo* privilegiando temas, autores, formatos, que no serán los mismos que predominen en otros momentos históricos. En ese sentido el *campo* opera como el espacio en el cual se producen las experiencias singulares de los sujetos y lo hace a la manera de límites y posibilidades para la realización de los recorridos singulares que llevarán a cabo los grupos de intelectuales y artistas en el interior de lo que Raymond Williams llamaría *formaciones culturales*.

Según este modelo explicativo, en los sesentas/setentas, se constata como rasgos sobresalientes del *campo intelectual* argentino la centralidad de la política en los debates culturales y un desplazamiento, en una franja importante de *intelectuales contestatarios*, desde posiciones críticas hacia posiciones revolucionarias<sup>5</sup>. En esa particular configuración de las *formaciones culturales* se privilegia un conjunto de discusiones axiales constituidas por dos zonas de tensiones ligadas a las preocupaciones ideológicas propias de los intelectuales de izquierda en franco proceso de radicalización: a) la noción problemática de

---

<sup>5</sup> Quisiera incluir un comentario tomado del estudio de Silvia Sigal, *Intelectuales y poder en la Argentina. La década del sesenta*, el cual me parece particularmente pertinente a los efectos de dar cuenta de la dificultad y, al mismo tiempo, de la productividad que comporta la funcionalización de las herramientas teóricas presentadas: “Entonces: en una sociedad como la Argentina, donde las instituciones intelectuales interesaron con tanta frecuencia a los gobiernos, es indispensable examinar la interacción entre cultura y política vistas como esferas separadas. Pero es necesario al mismo tiempo distinguir este análisis de otro, interesado en los intelectuales, que tiene un punto de partida exactamente opuesto: el carácter mixto de lo cultural y lo político. Tan importante para nosotros como la dinámica del espacio cultural, esta segunda perspectiva nos permitirá seguir el itinerario político e ideológico de grupos intelectuales” (Sigal, 2002: 9).

la figura del artista, el intelectual y de la función social del arte, b) la cuestión de los criterios legitimadores de una estética para la revolución.

Las preocupaciones, los debates, las prácticas de los hombres y mujeres de la cultura de esos años, tematizaron y dieron forma a estrategias de producción de discursos e intervenciones en las cuales el horizonte de las luchas sociales y políticas adquiría cada vez mayor peso. En este sentido, me ha resultado ineludible el aporte de la obra de Gramsci en lo relativo al papel de los intelectuales (Gramsci, 1960; 1986). Las conceptualizaciones gramscianas sobre la función de los intelectuales son significativas porque reconocen la posibilidad de producción de estrategias culturales y políticas para las alianzas entre intelectuales y clases sociales, tanto en un sentido de construcción de la hegemonía como de la contra-hegemonía. Incorporar la idea de “organicidad” de los intelectuales en relación a una clase resulta productivo para abordar el *campo intelectual* en un momento histórico en que no pocos grupos de artistas e intelectuales se involucraron en proyectos políticos que suponían pensarse a sí mismos como aliados de un sector social en lucha por la transformación del orden establecido.

### **1.1. Lenguaje y sociedad**

Desde las perspectivas teóricas desarrolladas se asume que las trayectorias, las prácticas y las producciones de los intelectuales y artistas se entienden en el marco de los procesos económicos, sociales, políticos y culturales de una sociedad. Esto, como ya ha sido explicado en los apartados anteriores, no implica pensar el arte, la producción académica o la literatura como productos de una determinación social por la cual las obras emanan de las clases a través de sus voceros, los artistas y los intelectuales (Altamirano y Sarlo, 1993:33). Más bien de lo que se trata es de la adopción de un punto de vista sobre las relaciones entre producciones culturales y sociedad que ponga en juego el carácter social de las prácticas de la cultura. Dicho carácter social, por una parte, está ligado al hecho de que son prácticas y producciones cuyos materiales son de índole social, como el lenguaje, los discursos, la industria cultural, las experiencias de un momento histórico, los contenidos ideológicos, etc. Por otra parte, ese carácter social se relaciona con el hecho de que los

escritores, artistas e intelectuales, se ubican en un *campo intelectual* atravesado por los procesos generales de la sociedad, que toman en él formas específicas.

Dentro de este encuadre, las conceptualizaciones de Bajtín-Voloshinov acerca del lenguaje y del discurso literario iluminan aspectos que permiten pensar el carácter social de las producciones culturales, y especialmente, de las producciones literarias (Voloshinov, 1976; Bajtín, 1990). Para Bajtín la literatura es una relación social en la que intervienen el lenguaje (como material) y los discursos ideológicos (como contenido). Los escritores, por ser sujetos sociales, orientan sus enunciados según evaluaciones sociales en ese medio ideológico que rodea a los hombres y mujeres, y que está compuesto por los discursos que circulan en una sociedad determinada. El lenguaje, como medio de producción literaria, por su carácter social orienta el texto, porque el escritor trabaja en este medio social que es la lengua misma.

El fundamento bajtiniano de estas explicaciones radica en la constatación de que las palabras de una lengua, por ser signos, forman parte de ese medio ideológico, como ocurre con la imagen artística, el símbolo religioso, la fórmula científica. Los signos, dado que están acuñados socialmente en el marco de la lucha de clases, funcionan como una arena de combate, ya que en ellos conviven en conflicto valoraciones hegemónicas y subalternas sobre lo real que constituyen el medio ideológico o esfera ideológica. Esto es así debido a que la especificidad de los signos consiste precisamente en su ubicación entre individuos organizados en un proceso de interacción social, para los cuales constituye el medio de comunicación. Por ello, para Bajtín, los signos sólo pueden aparecer en un territorio interindividual. Es esencial que los individuos estén organizados socialmente, que compongan un grupo social para que tome forma entre ellos el medio de los signos (Voloshinov, 1976: 31). Así, el significado de una palabra no reside en la palabra como tal, ni en el hablante o el oyente. El significado es el efecto de la interacción entre el hablante y el oyente, quienes orientan sus enunciados en función de diversas valoraciones ideológicas.

Por tanto, la ubicación de la palabra en el territorio interindividual es lo que permite pensar a la literatura como una práctica social. Al respecto Bajtín sostiene que el estatuto social del discurso literario es lo que da el carácter *dialogal* a sus enunciados. Cada enunciado se lanza a la cadena de enunciados anticipándose a su destino, preparándose a favor de algunos y contra otros. Así, los enunciados van a ser comprendidos, una vez

pronunciados, en función de los otros discursos sobre el mismo objeto con los cuales inevitablemente entran en diálogo. Esto hace que el enunciado se construya de entrada para ser respondido, teniendo en cuenta las posibles réplicas que puede encontrar el oyente, sus aceptaciones o rechazos. El diálogo de los enunciados nace entonces del diálogo social de los lenguajes.

Sin embargo, Bajtín-Voloshinov señalan que aunque el *dialogismo* es inherente a todo lenguaje social, y por tanto a todos los productos culturales, a saber, la literatura, el arte, la filosofía misma, las clases dominantes se esfuerzan por impartir al signo ideológico un carácter *supraclasista*, es decir, se empeñan en extinguir u ocultar la lucha entre los juicios sociales de valor que aparecen en estos productos, procurando otorgarles un carácter uniacental, unívoco. Por esto, en los momentos de crisis sociales o cambios revolucionarios, cuando el combate social se encuentra en un punto álgido, los sentidos silenciados salen a la superficie con valoraciones opuestas a los acentos hegemónicos, en combate por apropiarse del signo (Voloshinov, 1976: 36; Bajtín, 1990: 105).

De este modo, la literatura deja de presentarse como espacio neutral. Mucho más abiertamente que en los períodos en los cuales las clases dominantes han logrado establecer su dominio ocultando el conflicto que los llevó a esa posición, en los períodos de crisis, es posible percibir con mayor claridad el diálogo confrontativo que se juega en la arena discursiva y por lo tanto, visibilizar su relación con los conflictos sociales y políticos que se desarrollan en la sociedad. Las prácticas literarias de los sesentas y setentas forman parte de ese tipo de literatura, nacida en el seno de un tiempo de crisis, en un contexto de profunda conflictividad social y fuertes debates estético-políticos.

Así, las fronteras entre el discurso literario y otros discursos sociales, en estas décadas, se volvieron más permeables, dinámicas y complejas. En un momento de inusitada politización del *campo intelectual* en el que la esfera cultural fue concebida como un terreno importante de la lucha de clases, las producciones literarias, la crítica y las discusiones estéticas fueron visibilizadas como una arena de combate, en la cual estaba excluida cualquier posibilidad de pensar el uso del lenguaje como una práctica neutral.

De allí la fertilidad que ofrecen las herramientas conceptuales y metodológicas ofrecidas por Williams, Bourdieu, Gramsci, Bajtin – Voloshinov que posibilitan reflexionar sobre las relaciones entre cultura/ literatura/ sociedad, de la misma manera que lo hicieran

muchos escritores-intelectuales en el bloque temporal sesenta/setenta, como fueron Walsh y Urondo.

## **2. Notas sobre el *campo intelectual* argentino en las décadas del sesenta y setenta**

Los años sesentas pueden conceptualizarse, desde el punto de vista económico, como el período en el cual el capital a nivel mundial está en una expansión completamente dinámica e innovadora, equipado con nuevas técnicas y nuevos medios de producción (Jameson, 1997:31). Argentina se inserta en esta suerte de “edad de oro del capitalismo” con la implementación de un nuevo modelo de desarrollo basado en una economía de industrialización por sustitución de importaciones, con la cual se modifica la estructura social del país. Entre las clases dominantes, además de la oligarquía terrateniente y el capital extranjero, va a emerger una burguesía local, al mismo tiempo que la clase obrera crecerá y se expandirá sobre la base de la expansión del mercado interno (Peralta Ramos, 1972)<sup>6</sup>.

En este marco de desarrollo capitalista y asociado a dicha industrialización se desplegará un proyecto político de corte desarrollista vinculado a un proceso de modernización que abarcó los ámbitos tecnológico, científico y cultural. Una sociedad con mayores posibilidades de acceso a la cultura para los sectores medios y obreros, y con una industria cultural en franco crecimiento será un escenario propicio para la puesta en marcha de diversos proyectos modernizadores (García Canclini, 1988; Rivera, 1998). De este modo, la modernización irá ganando terreno entre las capas medias urbanas y estará fuertemente influenciada por las modas y tendencias provenientes de los países centrales. Si bien en nuestro país esta renovación tuvo un impacto más limitado que en los países centrales del mundo occidental de posguerra, el impulso modernizador incluyó múltiples fenómenos que van desde las políticas desarrollistas, la renovación del periodismo (a través del semanario *Primera Plana*), el llamado *boom* de la novela latinoamericana, el auge del

---

<sup>6</sup> Para este recorrido por los rasgos sobresalientes de la época, he asumido los resultados de las investigaciones histórico-económicas sobre esos años. El objetivo de esta tesis no es ahondar en los debates sobre la caracterización en términos económicos de la formación social argentina durante el período. No obstante, en los capítulos 2 y 3 de esta tesis, se dará cuenta, con mayor detalle, de algunos aportes de diversos estudios acerca de la historia de las décadas abordadas. El apartado 3 del presente capítulo apunta al trazado de un estado de la cuestión respecto de las lecturas sobre estos años.

*Instituto Di Tella* y el arte pop, la actualización de ciertas disciplinas científicas como la sociología, la lingüística y la antropología de corte estructuralista; los nuevos hábitos de consumo juvenil y las renovadas expectativas de movilidad social, el cuestionamiento de la moral sexual y familiar tradicional, hasta el nuevo estatuto de la mujer y la divulgación del psicoanálisis (Giunta, 2008; Terán, 1993; Sigal, 2002; Longoni y Mestman, 2000).

Paralelamente (y a menudo en confluencia) a este proceso desarrollado en clave de modernización, y mostrando las contradicciones y ambigüedades del sistema político-social, se dio en Argentina un proceso de politización de importantes sectores de la sociedad que se gestó y radicalizó en un clima de creciente violencia, donde las notas centrales del período estuvieron marcadas, entre otras, por una ofensiva del capital industrial para aumentar la tasa de ganancia, una inestabilidad institucional provocada por los reiterados golpes de Estado (producto de la alianza de poderosos grupos económicos y las fuerzas armadas), la represión hacia los sectores populares, y la proscripción de la principal fuerza política del país, *el partido peronista* (James, 2006, Portantiero, 1973; Verón y Sigal, 1986). Esta proscripción del peronismo que se realiza hasta 1973, transforma la experiencia de la *resistencia peronista* y confluye con las izquierdas para producir una serie de insurrecciones populares como parte de un proceso de ascenso de las masas, en revueltas denominadas con los sufijos *azos* (Balvé, 2005; Gordillo, 2003; Tortti, 1999). Por otra parte, se produce el surgimiento de las organizaciones armadas, así como el desarrollo de una alianza entre organizaciones obreras y estudiantiles. Del mismo modo hay que considerar la influencia que tuvieron en estos procesos los cambios producidos en la década del cincuenta con el gobierno peronista, los cuales fueron defendidos por los sectores populares en los años siguientes. El gobierno de Perón (1946-1955) estableció significativas conquistas, no sólo para la clase obrera sino también para los sectores medios que, aunque fueron mayoritariamente opositores, recibieron los beneficios de una coyuntura económica relativamente propicia y se vieron favorecidos por la extensión de los derechos sociales y políticos tales como la legislación laboral o el establecimiento del voto femenino (Cella, 1999:9).

A modo de síntesis puede decirse que los años sesentas y setentas constituyen un momento histórico que combina paradójicamente la modernización social y cultural con la radicalización política en un singular cruce que se iría complejizando hacia finales de la

década del sesenta, cuando algunas líneas de modernización desplegadas en la cultura y la sociedad argentina coincidieron con la idea de revolución (Longoni y Mestman, 2000).

En relación dialéctica con la inercia de estos procesos, las configuraciones y experiencias del *campo intelectual* de la época condensan en ese horizonte histórico, a través de prácticas culturales que dan cuenta de una singular articulación entre economía, política y cultura, lo cual responde a lo que Raymond Williams entiende como la determinación de las relaciones económico-sociales y políticas sobre las *formaciones culturales*. Las ideas que se discutían estaban en relación con las condiciones económicas, sociales y políticas del momento histórico: capitalismo industrial, altos índices de ocupación, agitación social, trabajadores organizados en sindicatos clasistas, jóvenes universitarios procedentes de una sociedad en desarrollo (por usar la terminología de la época). Producto de esos debates, la renovación cultural se fue articulando con la idea del compromiso político, promoviendo no sólo la discusión política sino también la producción académica, profesional, artística y literaria. Todo parecía politizarse inevitablemente. Términos como “revolución”, “liberación nacional”, “socialismo” o “foquismo” se convirtieron en ideas fuerza que impregnaban la socialización política de artistas, literatos, académicos, científicos, periodistas. En este contexto, determinados hitos políticos en el nivel internacional, como los procesos de descolonización en Asia y África y, muy especialmente, la *Revolución Cubana*, combinados con acontecimientos políticos del orden local, como la irresoluble cuestión del peronismo, contribuyeron al proceso de radicalización ideológica y política que se profundizó hacia fines de la década de 1960 y dio lugar a la emergencia de la *Nueva Izquierda*. Aún más, esas guerras antiimperialistas en Vietnam y Argelia, la rebelión antirracista en los EE.UU., los movimientos feministas y las luchas estudiantiles como el *Mayo Francés*, la *Primavera de Praga* y el *Otoño Italiano*; y en América Latina, además de la *Revolución Cubana* (1959), el experimento socialista de Salvador Allende en Chile (1970-1973), la guerrilla del Che en Bolivia (1966-1967) y las experiencias de la guerrilla peruana (1965) fueron instalando en el terreno de lo fáctico el debate en torno de la revolución.

En ese terreno, los caminos de la cultura y la política hallaron una inusitada confluencia. La emergencia de prácticas estéticas, intervenciones textuales, revistas político-culturales y formatos escriturales, que se proponían como herramientas de

combate político y cultural, daban cuenta de un mundo intelectual agudamente politizado, en el cual el centro de las polémicas (o los debates hegemónicos, si se quiere) estaba cruzado por las tensiones de la lucha de clases y los combates antiimperialistas, por el interés en la cultura popular y la pregunta recurrente por la función social de las ideas y el arte. Así, una amplia fracción de productores culturales con sus realizaciones discursivas o artísticas fueron marcados por la confianza en una progresiva marcha hacia un proceso emancipador, vinculado a las ideologías de izquierda, y en sintonía con esto, por la identificación, cada vez más fuerte, entre práctica simbólica y práctica militante.

### **2.1. La politización de la cultura: el compromiso de los intelectuales y la cercanía de la revolución**

Como surge de los planteos anteriores, la línea interpretativa sostenida en este trabajo se enmarca dentro de la conceptualización, ya canónica, que ha servido como punto de partida a la gran mayoría de los estudios que se han ocupado, en los últimos veinte años, de la relación entre cultura y política en la llamada “década larga”. Esta postula que uno de los rasgos diferenciales del bloque temporal sesenta/setenta fue el proceso de creciente politización de la cultura. El ensayo de Oscar Terán, *Nuestros años sesentas* (1993) sintetiza esta idea cuando explica que el peso atribuido a los fenómenos políticos en su investigación sobre el ámbito cultural argentino traduce “lo que fue una convicción creciente pero problemática del período; que la política se tornaba en la región dadora de sentido de las diversas prácticas, incluida por cierto la teórica” (Terán, 1993:12). Así, a medida que nos adentramos en esos años, se observa una progresiva contaminación entre política y cultura, una radicalización de las prácticas de importantes franjas del *campo intelectual*, y una paulatina impregnación del conjunto de la cultura por la idea de transformación revolucionaria, desembocando este proceso en la unificación entre esfera política y esfera cultural.

Esta constatación debe ser vinculada con otra de las características de estas décadas: la presencia en amplios sectores sociales de la certeza de que una transformación en todos los órdenes era necesaria e inminente, y al mismo tiempo la convicción de que era preciso

construir nuevas relaciones sociales, políticas y culturales entre los sujetos. Tanto trabajos académicos como textos periodísticos o testimonios de experiencias, coinciden en establecer más o menos explícitamente que el perfil de las ideas, conceptos, acontecimientos, prácticas y discursos se configuraba en torno a la noción de cambio radical, independientemente de las valoraciones positivas o negativas que se hicieran sobre esto<sup>7</sup>. De hecho, el panorama socio-político local y mundial de las décadas del sesenta y setenta demuestra que en un lapso relativamente breve se consolidó una percepción generalizada de una transformación inevitable y deseada del universo de las instituciones, de la subjetividad, del arte y la cultura (Gilman, 2003); y una perspectiva crítica sobre el presente “en tanto construcción de un futuro de libertad, igualdad, creatividad” (Balvé y otros, 2005:10).

Este carácter predominantemente progresista de las configuraciones ideológico-culturales<sup>8</sup> de grandes sectores de las sociedades latinoamericanas es observado por Gilman, Terán, Giunta, Sarlo, Cella, Longoni y Mestman. Pese a las diferencias entre las perspectivas y los distintos abordajes, la caracterización del período se replica: el intenso interés por la política y la certeza de la cercanía de un proceso revolucionario. Beba Balvé lo expresa con suma claridad en la introducción a un estudio sobre el *Cordobazo*: “Era un momento revolucionario a nivel mundial. Todo estaba revolucionado. El campo

---

<sup>7</sup> En relación con esta cuestión pueden citarse, entre otros, Baschetti, 1995; Anguita y Caparrós, 1998; Kohan, 2000; Marín, 2003, Izaguirre, 2009, Pucciarelli, 1999, Bonasso, 1984.

<sup>8</sup> Utilizo la expresión configuraciones ideológico-culturales con un sentido subsidiario de la idea de que la acción política y la existencia de un orden político dado posibilitan representaciones e imaginarios sociales que inciden en el plano de lo simbólico social, en la generación de un ethos epocal que penetra en las prácticas de la vida cotidiana. Como explica Ana Wortman (2002), recuperando conceptos de Raymond Williams, (1980) uno de los sentidos del término cultura se refiere a la misma como “modo de vida” haciendo alusión a un plano simbólico que incidiría en los lineamientos de la acción social. En relación al plano simbólico de lo social se debe señalar, explica Wortman, que éste no es igual para todos, y por lo tanto se torna necesario recurrir al concepto de hegemonía cultural, en el sentido que lo plantea Gramsci primero y luego retoma Williams. También Bronislaw Baczko cuando desarrolla el concepto de imaginarios sociales hace referencia al poder hegemónico y a cuánto la vivencia de un ethos epocal tiene que ver con determinadas relaciones de dominación. A lo largo de la [historia](#), señala Baczko, las [sociedades](#) se entregan a una invención permanente de sus propias representaciones globales, y a ideas-[imágenes](#) a través de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su [poder](#) o elaboran [modelos](#) formadores para sus ciudadanos. Estas representaciones de la realidad social, inventadas y elaboradas con [materiales](#) tomados del caudal simbólico, tienen una realidad específica que reside en su misma existencia, en su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples [funciones](#) que ejercen en la vida social. En su estudio, el autor utiliza la expresión “imaginarios sociales” para designar estas representaciones colectivas e ideas-imágenes de la sociedad, a las que puede responderse o no (Baczko, 1999).

universitario, el mundo obrero, académico, artístico, intelectual” (Balvé y otros, 2005: 10). El mundo era, para las generaciones de los sesentas y setentas “un campo abierto, dinámico, creativo, a ser conquistado. La revolución –no importa qué se entendiera por ello– estaba a la orden del día” (Balvé y otros, 2005: 10). Es claro que los procesos históricos internacionales y locales abonaban estas ideas. De este modo, para los militantes de las nuevas causas revolucionarias de Asia, África y América Latina, y también para sus compañeros de ruta, los intelectuales de izquierda, el descrédito generalizado de los sistemas políticos democrático-burgueses y de los partidos comunistas tradicionales desembocó en la convicción de que sólo una revolución violenta podía conducir a un socialismo auténtico. La violencia revolucionaria se legitima y adquiere un estatuto central en la vida política de la militancia y la intelectualidad de izquierda. En un texto emblemático de la época, escrito y publicado a inicios de los setentas, Galeano decía:

¿Tenemos todo prohibido salvo cruzarnos de brazos? La pobreza no está escrita en los astros; el subdesarrollo no es el fruto de un oscuro designio de Dios. Corren años de revolución, tiempos de redención. Las clases dominantes ponen barbas en remojo y a la vez anuncian el infierno para todos...la derecha tiene razón cuando se identifica a sí misma con la tranquilidad y el orden...la tranquilidad de que la injusticia siga siendo injusta y el hambre hambrienta (Galeano, 1971: 105).

Las voces que tematizaban el orden social fundado en la violencia y daban cuenta de su ferocidad no se localizaban exclusivamente en África o América latina. En 1961 Sartre analizaba la violencia de los colonizados colocándola en el lugar de partera de una nueva humanidad (Sartre, 1974 (1961): 7-29).

Todos estos fenómenos parecían exigir un ajuste teórico de los esquemas ortodoxos del marxismo y las izquierdas tradicionales, lo cual orientó hacia la necesidad de una nueva vía progresista. Fueron años en los que aquellos que luchaban por cambios políticos radicales ponían un énfasis singular en la construcción de nuevas subjetividades como motor de la revolución. Las transformaciones no provendrían de un proceso, por así decir automático, de agudización de las contradicciones tópicas del capitalismo, no se trataba tan sólo de cambios estructurales, sino de las posibilidades de construcción de nuevas subjetividades políticas capaces de cambiar el mundo. En un contexto en el cual la promesa de desarrollo capitalista se abría como horizonte posible para todos los países, tanto que

estos devinieron “en desarrollo”, era razonable advertir que las esperanzas de cambio no residían en la economía. Se trataba de un momento en el cual la polarización producida por el clima internacional de posguerra hacía nítida la distinción entre derecha e izquierda, pero a la vez emergían formas alternativas de pensar la revolución, a buena distancia del modelo soviético y de los *Partidos Comunistas*, siempre en dependencia respecto de la línea emanada del PCUS (*Partido Comunista de la Unión Soviética*) (Rodríguez Agüero, 2010). En ese clima, la crítica de la sutileza de las formas de dominación, la importancia otorgada a la necesidad de las transformaciones subjetivas, el tema de los intelectuales y la cultura, se tornaron asuntos de máxima importancia. Surge entonces un modo de concebir la transformación social, política y cultural que se conoce como la *Nueva Izquierda*, una corriente profundamente influida por el conflicto chino-soviético- luego del cual se fractura la monolítica unidad socialista- así como por los mencionados movimientos de descolonización en Asia y África, y el deslumbramiento de las bases de las organizaciones de izquierda ante el éxito de la *Revolución Cubana*.

En relación a la *Nueva Izquierda* intelectual argentina, según el análisis de José Luis de Diego (2003), su nacimiento alrededor de la revista *Contorno* produjo al menos dos efectos. Uno, en el campo político, daba cuenta de una crisis definitiva entre un núcleo creciente de intelectuales de izquierda y las organizaciones políticas en las que ya no se sentían representados –en especial, el *Partido Comunista Argentino*- y correlativamente, de una reinterpretación del peronismo, el que en pocos años deja de ser considerado una versión criolla de los fascismos europeos para transformarse en un movimiento de masas de seductores ribetes antiimperialistas. Otro, en el *campo intelectual y literario*, a partir de la apropiación del pensamiento de Jean Paul Sartre (de Diego, 2003:23). El filósofo francés forja una imagen de intelectual impresa claramente en su libro *¿Qué es la literatura?* (1948), un texto donde despliega una figura ideal que no queda reducida al saber técnico o específico del especialista o experto, sino que apela a un hombre que se convertiría en intelectual debido a su compromiso con una función social. Concretamente, esa función se identifica con el rol de portavoz de una conciencia humanista y universal que se distingue más allá de las fronteras y de las nacionalidades (Ponza, 2006b).

En el marco de esta revisión teórica que vivió el marxismo en los primeros años de la década del sesenta y de la recuperación de autores humanistas-historicistas, también el

pensamiento de Antonio Gramsci comenzó a influenciar en los intelectuales. La revista *Pasado y Presente*, animada por José Aricó, se transformó en un núcleo de fermento de ideas, de debate y de crítica que tuvo como “suelo firme” una matriz de pensamiento gramsciana (Crespo, 1999).

Gramsci asignaba un papel fundamental al sujeto y a la iniciativa revolucionarios y postulaba una relación entre intelectuales y sectores sociales central para la construcción de hegemonía, lo cual se expresaba en su concepto de “intelectual orgánico” (Gramsci, 1986). El concepto de intelectual orgánico se instaló desde una perspectiva que dio prioridad a las necesidades de desarrollo de la organización político-partidaria (propiciando el paso hacia - algo así como- "de las palabras a los hechos"), más que a las funciones intelectuales eminentemente críticas o denunciadoras. Otro elemento importante en este sentido es que en esos años se realizaron las traducciones de textos señeros para la conformación del nuevo campo de debates, así en 1971 se publica por primera vez en castellano *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política, los Grundrisse*, en edición de Siglo XXI, a cargo de Aricó, Murmis y Scarón (Marx, 1971 (1857-1858))<sup>9</sup>.

Por otra parte, en la esfera del arte y la literatura, la voluntad de politización se expresó de un modo sensiblemente reactivo a las transformaciones de la coyuntura histórica obedeciendo a lógicas provenientes tanto del ámbito específicamente cultural, como del plano específicamente político. Se promueve o renueva la discusión acerca de la función del arte y el papel que el artista debe desempeñar en la sociedad. De este modo, artistas, intelectuales y escritores se apropiaron del espacio público como tribuna desde la cual dirigirse a la sociedad y compartieron la convicción de que el arte, las letras y el pensamiento podían y debían convertirse en uno de los principales agentes, no sólo de interpretación crítica de los agitados procesos de esos años, sino también de transformación radical de la sociedad, especialmente en el Tercer Mundo (Gilman, 2003; Grasselli y Rodríguez Agüero, 2008). También para aquellos productores, la palabra “revolución” se convierte en algo más que un símbolo, un condensado de creencias, teorías e imágenes que impregna todos los debates, entre ellos, los muchos que se producen acerca de la relación

---

<sup>9</sup> Murmis, Scarón y Portantiero escribieron una presentación dando cuenta del lugar de *los Grundrisse* en la obra de Marx, a la vez que daban cuenta de las dificultades que presentaba la traducción de un texto que tenía el carácter de un borrador. Cfr. “Presentación”, en Marx, Karl (1971(1857-1858)), *Elementos fundamentales de la crítica de la Economía Política* (Borrador), Vol. 2, Buenos Aires, Siglo XX.

entre cultura y revolución; arte y revolución; y literatura y revolución. En estas polémicas son objeto de posiciones encontradas tanto las posturas estéticas como las prácticas concretas: autonomía artística versus función social y revolucionaria del arte; experimentación o privilegio de los aspectos comunicativos; intelectual/artista comprometido o intelectual/artista aliado al sistema de dominación, realismo/vanguardia, etc. Si bien puede decirse que la política no puede estar ausente de la literatura, lo específico de este período es la relación explicitada entre ambas instancias en una visión que las liga irremisiblemente y que tensa los lazos hasta hacerla, en algunos casos una opción excluyente (Cella, 1999; Gilman, 2003; de Diego, 2003; Crespo, 1999). Esto se hace visible en las distintas respuestas críticas, en la conformación de poéticas, en los géneros y también en las particulares experiencias de los escritores.

Asimismo, el impacto que produjo la *Revolución Cubana* en vastos sectores de intelectuales, escritores y artistas fue privilegiando tópicos y polémicas en los que la importancia de la política aparecía como valor fundador y legitimador de las prácticas intelectuales. Cuba era, además, un centro de difusión de concepciones estético-ideológicas y de debates político-culturales, y funcionaba como un “toque de reunión” de intelectuales contestatarios. Este modo de funcionamiento fue dando cuerpo, entre los intelectuales de izquierda, a un sentimiento latinoamericanista (Grasselli y Rodríguez Agüero, 2008). Dicho latinoamericanismo, también influido por la guerra fría entre los Estados Unidos y la Unión Soviética, llevó a extender la preocupación política a un ámbito que ya no es sólo el de lo nacional aislado sino integrado a marcos mayores. El espacio entonces excede al país y se extiende al continente, en el cual aparecen formulaciones de proyectos político-culturales sobre bases diferentes, teniendo en cuenta, no sólo la teoría clásica y las experiencias ya realizadas, sino también oposiciones fuertes como las de países centrales y dominados o liberación y dependencia (Cella, 1999)<sup>10</sup>.

En el *campo de la plástica*, el creciente cuestionamiento de la “autonomía del arte” se tradujo en fuertes pujas acerca de cuáles eran los carriles por los que debían transcurrir

---

<sup>10</sup> Por entonces no sólo circulaba el célebre y tantas veces reeditado libro de Galeano, *Las venas abiertas de América Latina* sino los escritos del colombiano Orlando Fals Borda, el texto del Che Guevara sobre *El hombre nuevo*, editado por Cuadernos de Crisis, el conocido libro de Darcy Ribeiro, *Las Américas y la civilización. Proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos*, publicado en portugués en 1947 y en español, por CEAL, en 1969. En 1972 en Chile, el autor revisaría y ampliaría su texto inspirado en el deseo de influir en el proceso de cambio, a fin de ayudar a poner en marcha la revolución necesaria con desarrollo pleno y autónomo de América Latina (Ribeiro, 1984: 7).

las relaciones entre arte y política (Longoni y Mestman, 2000). Vanguardia artística y política encarnaron por aquellos años en proyectos radicalizados como *Tucumán Arde*, cuya vocación de ingreso al espacio público y de interpelación a sectores más amplios que el de los visitantes de museos los llevaría a hacer de la calle el espacio de intervención artística.

Calle y compromiso también parecen ser las marcas de la época en el espacio del cine, que por aquellos años presentaba una singular configuración. El tema de la lucha contra el imperialismo y la afirmación de una conciencia nacional tomaron forma en la experiencia del grupo *Cine Liberación*, motorizado por Solanas y Gettino. *La hora de los hornos* (1966-1968) que fue exhibida en sindicatos y locales de militancia, cerraba el círculo virtuoso, que consistía en inspirarse en las luchas populares para devolverlas a sus protagonistas como acontecimiento estético y político (Sarlo, 2007). Fernando Birri (*Tire dié*, 1956-58; *Los Inundados*, 1961) promueve una generación de realizadores comprometidos políticamente con la causa de la izquierda; y el grupo *Cine Base*, encabezado por Raymundo Gleyzer<sup>11</sup> -quien estaba convencido de que el cine era un arma de contrainformación- apostaba a la realización de relatos desde abajo (Rodríguez Agüero, 2010).

Como se desprende de todas estas consideraciones, el *campo intelectual* latinoamericano y argentino se hallaba determinado por un conjunto de condiciones materiales de existencia que improntaban las formas de conciencia, poniendo en primer plano algunos asuntos de debate y otorgando un cierto “aire de familia” a las concepciones de mundo de quienes formaban parte de esa generación, a las formas singulares de imbricarse en el proceso de reproducción ideológica, a los modos de comprensión de la crítica social y política e incluso teórica y artística (Matamoro, 1975). Era una época de revuelta social y política, en la cual los espacios de la cultura estuvieron signados, sin dudas, por lo que ha sido conceptualizado como “la primacía de la política”. Algunas interpretaciones, como la de José Luis de Diego (2003), precisan aún más esta afirmación planteando que la política era una suerte de hermenéutica privilegiada desde donde se miraban y se leían no sólo actividades específicas de diversos *campos* como la literatura, el

---

<sup>11</sup> La obra de Raymundo Gleyzer (1941- desaparecido en mayo de 1976), como parte del grupo *Cine de la Base*, es muy crítica respecto de la figura de Perón y en particular de la dirigencia sindical peronista. Desarrolla en sus documentales una mirada relacionada a la tradición de izquierda marxista vinculada a la organización armada *PRT-ERP*. Fuente: <http://www.elortiba.org/gleizer.html>

arte, la ciencia, la economía; sino también las actitudes personales y los proyectos de vida de los intelectuales (de Diego, 2003:28).

De este modo, conforme avanza el período, los *campos artístico y literario*, constituidos al inicio del mismo desde una lógica de aglutinamiento y consenso en torno a la tarea modernizadora y la pertenencia a la izquierda como elemento crucial de legitimidad de la práctica intelectual, fueron descartando acuerdos provisorios y ganando violencia polémica. En este sentido, dichos *campos* generaban posiciones cada vez más antagónicas a partir de la percepción de que el mundo estaba urgido de cambios y que los intelectuales tenían un papel en esa transformación, ya fuera como voceros o como parte inseparable de la propia energía revolucionaria. La importancia política concedida al artista y a sus producciones específicas estuvo acompañada de una interrogación permanente por su valor o disvalor social y por la intensa voluntad programática de crear un arte político y revolucionario. Tiempo de urgencias en el cual las elecciones adquirirían toda la fuerza de un imperativo, y el compromiso resultaba menos una postura filosófica que una concreta toma de posición que involucraba por completo a quien lo asumía.

Es precisamente en este contexto, en el que se produce esa suerte de condensación del tiempo, en el cual la cuestión del compromiso es decisiva para muchos intelectuales. La precipitación de una serie de procesos históricos como descolonización, modernización, nuevos modelos revolucionarios impulsa a escritores intelectuales como Walsh y Urondo a pensar su función, redefiniendo sus responsabilidades políticas, seguramente, pero también las prácticas culturales necesarias para construir el mundo que advendría, cuya construcción asumían como un desafío.

### **3. Lecturas de un tiempo denso**

Los estudios que se han ocupado de las temáticas que abordo son numerosos. El *campo intelectual* durante el período 1955-1976 aparece profusamente revisitado de los modos más diversos y desde múltiples formaciones disciplinares. Los trabajos de Beatriz Sarlo (1985), José Aricó (1988), Silvia Sigal (1991) y Oscar Terán (1991) son ineludibles porque constituyen estudios que abarcan los problemas y tópicos fundamentales de la historia intelectual del período, en tanto estos intelectuales se formaron durante los sesentas

y fueron miembros de lo que el propio Terán denomina la “fracción crítica” y mayoritaria del *campo intelectual* de esos años (Gilman, 2003: 15). Además estos textos críticos, como dice la propia Sarlo, cabalgan en la tensión entre la biografía intelectual de una época y la autobiografía colectiva de una fracción de intelectuales, lo cual les otorga un cierto “plus testimonial” que habla de su naturaleza mixturada: son un estudio y al mismo tiempo una fuente (entendida en este caso como enunciados que recuperan una experiencia vivida).

Beatriz Sarlo plantea en *Intelectuales: ¿escisión o mimesis?*, su balance acerca de las relaciones entre intelectuales con la política durante los sesenta/setenta, una serie de explicaciones que dan cuenta del peso decisivo que la fracción intelectual de izquierda tuvo en el medio argentino a partir del ciclo de transformaciones ideológicas, políticas y culturales abierto en 1956. Su principal argumento señala que la *Nueva Izquierda* representó un momento del *campo intelectual* donde el trabajo cultural y el trabajo de producir nuevas perspectivas políticas habían encontrado un punto de encuentro (Sarlo, 1985). De modo similar, Aricó, en *La cola del diablo*, pone en perspectiva histórica la voluntad de intervención política de los intelectuales gramscianos de los sesentas, y señala el valor central que tuvo, para esta formación cultural, pensar el lugar de la intelectualidad en procesos de lucha social y su relación con los sectores populares. También afirma que Gramsci les permitió introducirse en “los grandes problemas nacionales” y les proveyó herramientas para construir un modo de *praxis* político-intelectual que les permitiera posesionarse de la totalidad histórica y ubicarse al mismo tiempo como especialistas y organizadores de voluntades (Aricó, 2005).

Sigal, por su parte, afirma que pensar sobre la cultura y producir bienes culturales en la Argentina ha constituido una empresa atravesada por conflictos de corte ideológico-político desde fines del siglo XIX y durante todo el siglo XX. Así, para entender el comportamiento que emprendieron algunos grupos intelectuales, resulta fructífero partir de una doble mirada, por un lado, atender a la relación entre *campo político* y *campo cultural* y, por otro, a la figura específica de los intelectuales (Sigal, 2002:16). De este modo, luego de revisar las configuraciones principales de intervención intelectual colectiva en el espacio público, la socióloga ubica la emergencia de la *intelligentsia* contestataria en los años sesentas y le atribuye la asunción de la *misión* de “portavoz de la nación, del pueblo y de la clase obrera” (Sigal, 2002: 17). Asimismo, Oscar Terán (1991) indaga en los avatares de la

formación de la *Nueva Izquierda* en Argentina; describe una serie de núcleos ideológicos constituidos en el *campo cultural* argentino del período 1956-1966 que fueron portados por un conjunto de intelectuales “críticos”, “contestarios” o “denuncialistas”, quienes configuraron, para el caso argentino, la figura del intelectual comprometido y el modelo de intelectual orgánico.

Existen otros estudios dedicados al *campo cultural e intelectual* del período, que en este momento del estado del arte, son de cita obligatoria. Aunque consideran tipos de objetos distintos -los intelectuales, la producción literaria, las revistas y las experiencias artísticas- y sus modos de abordaje también son diferentes, presentan consensos importantes que, en términos amplios, refrendan las hipótesis de Sarlo, Aricó, Sigal y Terán. Así, el volumen dirigido por Enrique Oteiza, *Cultura y política en los años '60* (1997), reúne un conjunto de trabajos que analizan los vínculos entre diversas prácticas culturales y los contextos formacionales e institucionales. El conjunto de estos textos pone de manifiesto la articulación entre producción cultural y práctica política recorriendo experiencias estéticas, literarias, periodísticas y académicas, inaugurales para el período, y analizando su inscripción en las *formaciones culturales* y las instituciones de la cultura, así como su relación con los acontecimientos políticos.

Por su parte, Claudia Gilman, en su libro *Entre la pluma y el fusil* (2003) amplía con su investigación la perspectiva más allá del *campo intelectual* argentino, abordando un horizonte común de debates e intercambios entre los escritores de América Latina y haciendo un análisis exhaustivo de una nota definitoria de la época: la conversión del escritor en intelectual.

Ana Longoni y Mariano Mestman (2000) también se ocupan de las articulaciones entre *campo intelectual y político* a través del estudio de *formaciones* y problemáticas estéticas, como asimismo de experiencias de intersección y conflicto entre prácticas artísticas y prácticas políticas. Así recorren los principales hitos de lo que ellos llaman “el itinerario argentino del '68” y hallan una inusitada conjunción entre vanguardias estéticas y vanguardias políticas. Andrea Giunta aborda los avatares del proyecto de internacionalización de las producciones artísticas desde sus inicios, en los años '50, hasta los dilemas nacidos del '68, momento a partir del cual, según la autora las relaciones entre arte y política se plantearon como relaciones ineludibles para los artistas argentinos

(Giunta, 2008:21); Oscar Masotta (2004) indaga acerca de la revolución en el arte: el pop-art, los happenings y “el arte de los medios” en la década del '60. También deben ser mencionados Néstor Kohan (1999) que ha realizado un trabajo sobre la mítica revista *La rosa blindada*; John King (1985) cuyo trabajo muestra las transformaciones en el *campo del arte* en relación al *Instituto Di Tella*; Jorge Rivera (1998) que reseña las características de algunas de las principales revistas culturales del período; Beatriz Sarlo (2001) que ha realizado un estudio panorámico sobre las ideas que estaban en debate entre 1943-1973, y José Luis de Diego (2003) que ha llevado a cabo una cuidadosa indagación sobre el período 1970-1986 con referencias al *campo literario* y a las revistas que marcaron los dilemas de los intelectuales de esos años: *Nuevos Aires, Crisis, Los libros* y *El Ornitorrinco*.

Estos libros han funcionado en la elaboración de mi trabajo a la manera de mapas con los que he realizado un recorrido por el escenario político-cultural de las décadas del sesenta y setenta. Ello me ha posibilitado identificar problemáticas, debates, configuraciones y procesos nodales del *campo intelectual*, en procura de perseguir el modo como dos intelectuales emblemáticos del período, Rodolfo Walsh y Francisco Urondo, respondieron a la particular relación entre arte y política en sus producciones escriturales.

#### **4. Los sesenta/setenta: inflexiones y rupturas**

La configuración del *campo intelectual* argentino de los sesenta/setenta supone la explicitación de la elección de criterios de periodización y justificación de los cortes temporales a partir de los cuales se revisan sus rasgos y problemáticas propios. El primer criterio que utilizo tiene que ver con el ya mencionado objetivo de esta tesis de dar cuenta de la articulación entre los procesos económicos, sociales, políticos, culturales y la configuración del *campo intelectual* argentino dentro del período comprendido entre 1955-1976, a fin de precisar los momentos significativos en las biografías intelectuales de Walsh y Urondo. Esta tarea comporta una dificultad alojada en lo problemático de establecer una periodización que conserve significatividad y validez para revisar los desarrollos propios de los diferentes ámbitos considerados: económico-social, político, estético, intelectual. A propósito de esta dificultad, Fredric Jameson (1997) advierte que en el intento de establecer relaciones entre los diversos “niveles” del *cambio histórico*, existe el riesgo de

unificar de modo reduccionista procesos de la vida social que poseen sus autonomías y especificidades. Sin embargo, lo que aquí me propongo, en un intento de recuperación de afirmaciones metodológicas del propio Jameson, es una comprensión del período que identifique ciertas homologías. Dichas homologías están dadas principalmente por los puntos de inflexión y ruptura visibles en “el ritmo y la dinámica de la situación fundamental en la cual estos niveles diferentes se desarrollan de acuerdo con sus propias leyes internas” (Jameson, 1997: 15-16). En otras palabras, busco superar la desconexión entre los procesos económico, social, político y cultural, identificando momentos de condensación, sin dejar de observar la diferencialidad y autonomía relativa que poseen dichos procesos.

Otro aspecto de esta dificultad en el estudio y análisis del período radica en que la franja de tiempo abarcada por los sesentas y los setentas es pasible de ser periodizada de modos diversos según los varios ámbitos disciplinares. Las intencionalidades de los diferentes enfoques e investigaciones plantean maneras peculiares de simbolizar la densidad de los procesos y acontecimientos sociales, políticos y culturales de la época, puesto que de ellos han surgido zonas de significación para el arte, la política, los vínculos sociales, la vida cotidiana, los proyectos colectivos (Jameson, 1997). No obstante, tomo como premisa los planteos de Raymond Williams en relación a las dificultades presentes en un tipo de estudio que pretende la utilización combinada o convergencia de herramientas diversas, ya que, según este autor, un estudio con muchas convergencias puede incluir colisiones y fricciones pero asimismo puede configurar puntos genuinos de entendimiento (Williams, 1981: 9). En consecuencia, asumiendo la incomodidad de adaptar y reelaborar herramientas de periodización más o menos canónicas provenientes de los estudios históricos, literarios y de la historia intelectual, construyo una periodización productiva a los fines de este trabajo.

De ese modo, he juzgado pertinente establecer como hitos de inauguración y clausura los años 1955 y 1976. Dicho recorte resulta operativo puesto que permite observar correlaciones entre procesos socio-políticos-culturales de las décadas de los sesentas y setentas en Argentina y los ecos de algunos acontecimientos ocurridos en América Latina; a saber: el derrocamiento de Perón por la autodenominada *Revolución Libertadora* (1955), la *Revolución Cubana* (1959), las rebeliones estudiantiles de México y Buenos Aires

(1968), los episodios de la protesta social contra la dictadura de Onganía (1966-1969), el *Cordobazo* (1969), el ciclo de *los azos* (1969-1973) y la cascada de regímenes dictatoriales que se inicia con la caída de Allende en Chile (1973) y se cierra con el golpe militar del 24 de marzo en Argentina (1976).

En concordancia con lo señalado, estableceré grandes períodos -que incluyen sub-períodos- desde los que se organizan los procesos sociales, y que se basan en las propuestas de periodización de los historiadores e historiadoras Daniel James (2003), Mónica Gordillo (2003), Oscar Anzorena (1998), Inés Izaguirre (2009), Pablo Bonavena (1998) y Alfredo Pucciarelli (1999). Estos autores acuerdan en señalar que el ciclo de lucha de clases, que recorre el período, se inicia en 1955 con el derrocamiento de Perón y se cierra en marzo de 1976, con el golpe militar que perpetró una matanza política cuyas consecuencias sociales aún hoy se siguen desplegando.

En cuanto al establecimiento de sub-períodos, las coincidencias entre los historiadores e historiadoras se vuelven más endebles. Sin embargo, hay un consenso bastante generalizado en destacar algunos hitos: el año 1966, cuando el presidente Arturo Illia es depuesto por el golpe de Onganía; el año 1969, en que se produjo el *Cordobazo*, y 1973, año en que se produce el triunfo electoral del *FREJULI* (*Frente Justicialista de Liberación Nacional*) a través del cual asume Héctor Cámpora.

Para la ubicación histórica de las *formaciones culturales* utilizaré un modo de periodización legitimada por un número importante de autores que pone en evidencia las relaciones entre estas *formaciones culturales* (con sus contenidos ideológico-discursivos) y el movimiento de la sociedad argentina. En función de ello, tomo como criterio de periodización los análisis sobre la dinámica del *campo intelectual* de los sesentas y setentas que plantean la necesidad de señalar el inicio de la década del setenta como momento de inflexión dentro del período. La distinción entre una primera etapa coincidente con los sesentas y una segunda que se ubicaría cronológicamente entre 1968/1969 y mediados de los setentas es observada por varios investigadores (Longoni y Mestman, 2000; Mestman, 1997a; Gilman, 2003; Mangone, 1997; de Diego, 2003; Tortti, 1999; Terán, 1993; Terán, 2004). Estos autores consideran (con diversos matices) que la constelación de problemas, ideas, posiciones, prácticas y acontecimientos que condensan lo propio de estas décadas adquieren una significación amplia durante los sesentas, que se restringe y acota de modo

considerable en la etapa inmediatamente posterior. Se puede decir que 1968 y 1969 son dos años de acontecimientos decisivos para la intelectualidad de izquierda nacional y continental (El *Caso Padilla*, el *Congreso Cultural de La Habana*, la experiencia del *Semanario CGT de los Argentinos*, la muestra de *Tucumán Arde*) y constituyen el momento en el que se visualiza el enfrentamiento entre las dos tendencias clave del *campo intelectual* argentino y latinoamericano: el “horizonte modernizador” y el “horizonte revolucionario” (Longoni y Mestman, 2000: 15). El desarrollo de experiencias político-culturales decisivas para los procesos del espacio cultural, la radicalización de las prácticas estéticas, la mutua reterritorialización de lo político y lo cultural, el ascenso de la protesta social y la crisis de hegemonía del régimen hablan de correspondencias por demás significativas entre las dinámicas social, política y cultural. Así, el momento histórico que comprenden los años 1968 y 1969 aparece, desde diversas miradas y aproximaciones, como un punto de inflexión y de máxima tensión, como un hito y momento clave a partir del cual organizo la indagación en el *campo intelectual* de los sesentas/setentas que desarrollo en el siguiente capítulo.

Para finalizar, cabe señalar que estos criterios de periodización, del mismo modo que el encuadre teórico y las propuestas analíticas planteadas en este primer capítulo, son funcionalizados en los modos de abordaje discursivo y en los análisis de las problemáticas que atraviesan la totalidad de este trabajo. De esta manera, las configuraciones y debates del *campo intelectual*, y las trayectorias y producciones escriturales de Rodolfo Walsh y Francisco Urondo son entendidas como parte de un proceso social total en el cual condensan procesos económicos, sociales, políticos y culturales propios de aquellos años, dando lugar a particulares experiencias y prácticas estético-políticas.



## CAPÍTULO II

### Los años sesentas: modernización y politización (1955-1968/1969)

---

*Y bien, yo quise perseguir lo nuevo, no porque deseche la artesanía,  
ni la reproducción industrial de arquetipos originales inicialmente,  
sino porque entendía que la maduración no se iba a lograr en el país  
si no se rompían cadenas y se superaban represiones...*

Jorge Romero Brest, "A Damián Carlos Bayón, discípulo y amigo" (1972)

*La literatura se muere si se la reduce a la inocencia,  
a canciones. Si cada frase escrita no resuena en  
todos los niveles del hombre y de la sociedad,  
no significa nada. La literatura de una época  
es la época digerida por su literatura.*

Jean Paul Sartre, "Los escritores en persona" (1972)

*...el arte, no puede ni debe estar desligado de la acción política y  
de la difusión militante y educadora de las obras en realización.  
El arte revolucionario latinoamericano debe surgir, en síntesis,  
como expresión monumental y pública. El pueblo que lo nutre  
deberá verlo en su vida cotidiana. De la pintura de caballete,  
como lujoso vicio solitario hay que pasar resueltamente  
al arte de masas, es decir, al arte.*

Manifiesto del Grupo "Espartaco". Abril de 1961

En este capítulo busco una interpretación sobre el modo como se articulan los procesos sociales, políticos y culturales en la configuración del *campo intelectual* argentino entre 1955-1976. Mi atención estará puesta especialmente en el desarrollo de los tópicos fundamentales del período y en los debates acerca de los vínculos entre prácticas culturales y prácticas políticas en torno a los cuales se organizaron las concepciones estético-políticas de los hombres y mujeres de la cultura que se ubicaban en posiciones de izquierda. En este sentido, intentaré dar cuenta de la dialéctica observable entre el desarrollo histórico de las *formaciones culturales* del bloque temporal sesenta/setenta y las transformaciones

económicas, sociales y políticas acontecidas en Argentina y América Latina vinculadas al modelo de crecimiento económico vigente en la época, el ascenso de las luchas obreras y populares, y la radicalización política de amplios sectores de la sociedad.

Además, asumiendo que el bloque temporal que conforman las décadas del sesenta y setenta constituye un momento con peso histórico propio en el desarrollo del *campo intelectual* argentino y latinoamericano, busco sistematizar las preocupaciones y polémicas nodales en relación a los vínculos entre prácticas políticas y prácticas estéticas. Subyace a esta búsqueda la idea de que es la particular fuerza de las demandas de los sectores populares y la inminencia de la revolución (al menos desde la perspectiva y experiencia de los sujetos de ese momento histórico) las que producían una forma de relación entre arte y política marcada por la politización del arte. De esta manera he organizado el conjunto de discusiones axiales en dos zonas de tensiones que atravesaron el *campo intelectual*: a) la noción problemática de la figura del artista, del intelectual y de la función social del arte, dada por la tensión entre dos polos: el compromiso de la obra y el compromiso del autor; b) la tensión establecida por el creciente impulso de politización de la intelectualidad de izquierda y la demanda de una fracción radicalizada de productores artísticos de generar, tanto propuestas de formatos estéticos que renovaran los modos de dar cuenta de las experiencias políticas y sociales vividas, como estrategias de producción cultural que construyeran nuevos nexos con lo popular.

En virtud de lo anterior, el objetivo general del capítulo es revisar la constelación de debates propios del *campo intelectual* de los sesentas/setentas a fin colocarla en su particular escenario histórico, de modo tal que a lo largo de este trabajo de investigación se visibilicen las modulaciones y tensiones entre el horizonte que una época proporciona y los itinerarios y experiencias singulares de dos figuras paradigmáticas, los escritores-intelectuales Rodolfo Walsh y Francisco Urondo.

## **1. Los años previos al surgimiento y consolidación del peronismo. Un *campo intelectual* polarizado**

Setiembre de 1955, fecha del derrocamiento del segundo gobierno peronista, es un momento en el que se abrió un proceso social que conducirá a la radicalización de buena

parte de la sociedad argentina. Indudablemente, los años del surgimiento y consolidación política del peronismo constituyen una pieza fundamental en la dinámica que fue adquiriendo más tarde el conflicto social y la radicalización política de los sectores medios y populares (Bonavena, 1998). En virtud de ello, considero importante para el desarrollo de este capítulo trazar algunos lineamientos generales sobre la economía, los procesos socio-políticos y la cultura en el período 1945-1955, a fin de ubicarlos como antecedentes de la situación fundamental de las décadas siguientes.

Bajo el signo del ciclo de crisis capitalista iniciado con la depresión del 29', la Argentina iniciaría el proceso de industrialización sustitutiva de exportaciones. La guerra antiimperialista favorecería, por una parte, la disponibilidad de divisas acumuladas a través de la exportación de materias primas, y por otra, estimularía la producción local de aquellos bienes que no se podían importar.

Guiada por sucesivos gobiernos conservadores la economía argentina respondió a la recesión mundial de la década 1930-1940 mediante la producción local de un creciente número de bienes manufacturados que antes eran importados. Al mismo tiempo que mantuvo en general adecuados niveles de renta para el sector rural y garantizó los privilegiados nexos económicos de la elite tradicional con Gran Bretaña, el Estado argentino estimuló esa sustitución de importaciones mediante una política de protección arancelaria, controles cambiarios y provisión de crédito industrial. Entre 1930-1935 y 1945-1949 la producción industrial creció hasta más que duplicarse y las importaciones se redujeron un 6 por ciento entre 1940-1944 (James, 2006: 20). Además, durante la *Segunda Guerra Mundial* se asistió a un considerable aumento del crecimiento industrial argentino, encabezado por las exportaciones, a medida que bienes manufacturados en la Argentina penetraron en mercados extranjeros. Alrededor de 1945 Argentina tenía una economía cada vez más industrializada; mientras el tradicional sector agrario seguía constituyendo la principal fuente de divisas, el centro dinámico de acumulación de capital se hallaba centrado en la manufactura (James, 2006: 20).

En los procesos de estructuración social se operaron cambios que manifestaron ese devenir económico. La composición interna de la fuerza laboral se modificó incorporando como integrantes a trabajadores y trabajadoras, que atraídos por el rápido crecimiento industrial de los centros urbanos, provenían de las provincias del interior del país antes que

de la inmigración extranjera, sumamente reducida desde 1930. Si bien la economía industrial se expandió rápidamente, los trabajadores no se vieron beneficiados por ese proceso, con salarios reales rezagados detrás de la inflación y precarias condiciones de vida. Además, el movimiento laboral existente en el tiempo del golpe militar de 1943 estaba dividido en cuatro centrales gremiales y era débil, con limitada influencia sobre la clase trabajadora (James, 2006).

Perón desde su posición como secretario de trabajo y después vicepresidente del gobierno militar instaurado en 1943, se consagró a atender algunas de las preocupaciones fundamentales de la emergente fuerza laboral industrial. Al mismo tiempo, intentó dominar la influencia de las fuerzas de izquierda que competían en la esfera sindical (hegemonizadas por corrientes provenientes del anarquismo y el comunismo). El creciente apoyo obrero a Perón provocado por esas circunstancias cristalizó por primera vez el 17 de octubre de 1945, fecha en que una manifestación popular logró sacarlo del confinamiento en la Isla Martín García.

Luego de las jornadas de octubre de 1945, triunfa Perón en las elecciones del 24 de febrero de 1946, contra toda la oposición de los partidos tradicionales, a los que se suma una parte de la izquierda partidaria y sindical y la porción de la clase obrera militante de esos mismos partidos. Se trata de la creación de una nueva alianza social que incluirá a la fracción militar y civil gobernante, a la gran mayoría de la clase obrera y a la incipiente burguesía nacional. El núcleo ideológico aglutinante será el *nacionalismo*, propio de las fracciones burguesas y militares componentes de la alianza, que para su expansión necesitaban prolongar la situación de proteccionismo impuesta por la guerra, y el *reformismo*, encarnado por las fracciones de la pequeña burguesía y de la clase obrera que aspiraba a ciudadanizarse (Izaguirre, 2009: 65).

Durante el período 1943-1955 del gobierno peronista se produjeron múltiples y específicas mejoras de las condiciones laborales y la legislación social, sin embargo el efecto más profundo se relaciona con la posición que la clase trabajadora adquiere en la sociedad argentina. Mientras la expansión en gran escala de la organización sindical aseguraba el reconocimiento de la clase trabajadora como fuerza social en la esfera de la producción, durante el período peronista también se asistió a la integración de esa fuerza social a una coalición política emergente, supervisada por el Estado. A medida que, en la

segunda presidencia, se perfiló más claramente el Estado justicialista, con sus pretensiones corporativistas de organizar y dirigir grandes esferas de la vida social, política y económica, se tornó evidente el papel oficialmente asignado al movimiento sindical: incorporar a la clase trabajadora a ese Estado. Los atractivos que ofrecía esa relación fueron grandes, tanto para los dirigentes como para las bases. Se creó una vasta red de bienestar social, operada por el Ministerio de Trabajo y Previsión, la Fundación Eva Perón y los propios sindicatos. Además, las ventajas económicas concretas para la clase trabajadora resultaban claras e inmediatas. A medida que la industria argentina se expandía, impulsada por incentivos estatales y una situación económica internacional favorable, los trabajadores fueron altamente beneficiados, por ejemplo, entre 1946 y 1949 los salarios reales de los trabajadores industriales aumentaron un 53 por ciento (James, 2006:22-24). A propósito de dichas transformaciones, varios autores coinciden en que, con la mejora de las condiciones de vida, sobrevino lo que fue el atractivo político fundamental del peronismo, el cual reside en su capacidad para redefinir la noción de ciudadanía dentro de un contexto más amplio, esencialmente social. La cuestión de la ciudadanía en sí misma, y la del acceso a derechos sociales y a la plenitud de los derechos políticos, fue un aspecto poderoso del discurso peronista, que formó parte de un lenguaje de protesta de gran resonancia popular (James, 2006:27-29).

No obstante, desde el punto de vista social, el legado que la experiencia peronista dejó a la clase trabajadora fue profundamente ambivalente. En un sentido, la ideología de conciliación y armonía de clases ponía de relieve valores decisivos para la reproducción de las relaciones sociales capitalistas; y en otro sentido, la eficacia de tal ideología estaba limitada, en la práctica diaria, por el desarrollo de una cultura que afirmaba los derechos del trabajador y la trabajadora dentro de la sociedad en general y en el lugar de trabajo en particular (James, 2006).

En la esfera de lo cultural, la irrupción del peronismo implicó una ruptura equivalente a aquella que había producido en los ámbitos de lo político y lo social. Es el momento en que los medios masivos y la consolidación de la industria cultural se constituyen en los voceros de la interpelación que desde el populismo convertía a las masas en pueblo y al pueblo en una nueva forma de Nación (Rosano, 2003). Este horizonte imaginario del peronismo tiñó no sólo el proyecto de construcción de la nación argentina,

sino también los núcleos ideológicos a partir de los cuales se organizaban y modulaban las prácticas culturales. La existencia visibilizada de una masa que comienza a percibir sus nuevos derechos y exige participar en el consumo de los bienes culturales produjo reconfiguraciones de las jerarquías sociales y culturales argentinas. Además, la expansiva industria del libro y la singular ampliación del mercado lector, con sus nuevos proyectos que apuntaron hacia públicos y circuitos más masivos, supuso una correlativa extensión de las posibilidades profesionales y de intervención de intelectuales y escritores en el espacio de lo público (Rivera, 1998). Este fenómeno “marcó un giro fundamental en la apropiación simbólica que los intelectuales y escritores realizaron del campo popular” ya que, “sin lugar a dudas, se sintieron desafiados ante este sujeto social” (Rosano, 2003) que era interpelado por esa ambivalencia ideológica del peronismo. En este marco, configurado por las particularidades del momento socio-político y el desarrollo de la industria cultural, nuevos productos culturales comenzaron a popularizarse convirtiéndose en espacios de encuentro entre escritores y un público masivo perteneciente a clases populares. El caso de la novela policial resulta paradigmático, ya que a lo largo de los años cuarenta, con la aparición de algunas de las mejores colecciones nacionales, el género adquirió mayores proyecciones como campo de lectura y como eventual campo profesional para los autores y traductores argentinos. Un ejemplo que merece ser mencionado es el de la editorial *Hachette* que impone dos colecciones de excelente nivel: *Serie Naranja* y *Evasión*, con las cuales colaborará activamente Rodolfo Walsh en su múltiple condición de lector, traductor, corrector de pruebas, antólogo (*Diez cuentos policiales argentinos*, 1953) y autor (*Variaciones en rojo*, 1953).

Es innegable que la efectivización de un proceso de inclusión de las masas trabajadoras en la vida nacional operada por el peronismo se llevó adelante por vía de un populismo con rasgos autoritarios que planteó dos escenarios antitéticos, pero simultáneos: la violación de los derechos políticos de la oposición y la ampliación de los derechos sociales de los y las trabajadores/as. Perón había verbalizado esta dicotomía con claridad: sólo había dos fuerzas políticas en Argentina y esas eran “el pueblo y el antipueblo” (Terán, 2008: 260). Desgarrando los principios de la cultura política preexistente, el peronismo levantó contra él mismo un frente heterogéneo que abarcaba desde el *Partido Comunista* hasta fuerzas conservadoras y oligárquicas. Por otra parte, lo que se conformó como

consigna antifascista permitió el acercamiento de figuras e ideologías bien diferentes<sup>1</sup> contra el ascenso del “candidato imposible”. Ya fuera como reacción frente al autoritarismo gubernamental, o como resistencia a la nueva ciudadanía popular, o una mezcla de ambas, este antiperonismo se cimentaba sobre un rompecabezas heterogéneo.

El programa del peronismo para el área educativa, según la interpretación de Clotilde de Pauw, estuvo signado por el intento de conciliar alianzas contrapuestas. Mientras el primer ministro de educación, Belisario Gache Pirán era un antipositivista convencido (1946), el ministro Ivanissevich (1948-1950) daría a su gestión un tinte marcadamente conservador (de Pauw, 2007). En el *campo cultural* la gestión peronista se ocupó de expulsar toda voz disidente, cerró más de cien revistas y periódicos, dejando sobrevivir otros con un público restringido. Como explica Silvia Sigal, el régimen peronista no buscaba la sujeción ideológica de la cultura letrada, le interesaba mantener ignoradas, es decir públicamente inaudibles a las voces adversas (Sigal, 2002: 35). No obstante, escritores, artistas e intelectuales opositores encontraron espacios de resistencia y producción cultural desde donde se editaron revistas como: *Realidad*, *Imago Mundi*, o *Ver y Estimar*, mientras *Sur* configuraba aún el principal espacio de confluencia de la intelectualidad liberal.

A su vez, el peronismo contaba entre sus adeptos a intelectuales de diversas proveniencias y de indentidad variadísima: desde Leopoldo Marechal y Carlos Astrada hasta Arturo Sampay y José Imbelloni, quienes representaban mucho más que una minoría de la intelectualidad argentina. Por otra parte, el puñado de hombres de tendencia nacional-populista –en particular los miembros de *FORJA* (*Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina*), grupo irigoyenista formado en 1935 que adhirió inmediatamente al peronismo en ascenso- quedó relegado a los márgenes del movimiento y del poder (Sigal, 2002: 34). Entre ellos se encontraban Manuel Ugarte, Arturo Jauretche y Raúl Scalabrini Ortiz.

En la Universidad la tolerancia del gobierno peronista hacia la disidencia fue casi inexistente. Impuso su nueva construcción del orden cambiando el cuerpo de profesores,

---

<sup>1</sup> Señala Oscar Terán, que algunas obras de la literatura nacional de esa década, como: “Casa tomada” y “Las puertas del cielo”, de Cortázar y “Fiesta del monstruo”, de Bioy y Borges, dan cuenta de cómo un amplio sector de intelectuales se sentía sumamente agredido por quienes consideran “los ocupantes del Estado” (Terán, 2008: 268).

colocando fuera de la ley las organizaciones estudiantiles opositoras y reorganizando la institución a partir del combate contra los principios de la autonomía universitaria, emblema de la *Reforma del 18*. Muchos docentes expulsados de sus cargos se sumaron a los centenares que dejaron sus puestos voluntariamente después de 1943; algunos se exiliaron y otros se reinsertaron creando instituciones alternativas, grupos de trabajo y revistas como las ya mencionadas.

Al interior de la fracción antiperonista del *campo intelectual*, la revista – y el grupo *Sur*, inscriptos en la tradición liberal, se posicionaron como centro hegemónico y a la vez como símbolo de la cultura de elite. Laica, modernizadora y cosmopolita, según las apreciaciones de Martín Prieto (2006), *Sur* ocupó un lugar dominante en el *campo literario*, “sustentada en el sólido entramado que se consolidó entre la literatura, la crítica y las traducciones publicadas en la revista” (Prieto, 2006: 278). Gracias a esa posición dominante, *Sur* pudo constituirse en una suerte de espacio de poder dentro de la institución literaria y del *campo intelectual* en general, realizando operaciones ideológicas que le permitieron canonizar a escritores e intelectuales como Mallea (director del suplemento literario del diario *La Nación* entre 1931 y 1955) y Jorge Luis Borges, recortando sus obras de una literatura argentina considerada “en indigencia” dentro de la cual se incluía, por ejemplo, nada menos que a Roberto Arlt. Está claro que esta operación de la crítica realizada por la revista *Sur* tenía por objetivo instalar una literatura que era la que mejor interpretaba su ideología (Prieto, 2006: 280-288) enraizada en un pensamiento político conservador y en una concepción elitista de la cultura, lo cual posteriormente le valió ser colocada a la cabeza de la derecha intelectual por la *intelligentsia* contestataria de los años sesentas (Sigal, 2002: 66).

También ubicado en el polo antiperonista, pero marcado políticamente por una tradición de izquierda, se encontraba otro agrupamiento artístico-intelectual: el teatro independiente, cuyos comienzos pueden fecharse en la década del treinta, cuando Leónidas Barletta fundó el *Teatro del Pueblo* buscando quebrar la hegemonía del teatro comercial. En los cuarenta y los cincuenta el movimiento se hizo más importante hasta convertirse en un fenómeno cultural insoslayable<sup>2</sup>, no sólo en Buenos Aires, sino también en buena parte

---

<sup>2</sup> Los grupos que formaron parte de este movimiento del teatro independiente fueron *Teatro la Máscara*, fundado en 1939, *Nuevo teatro*, *Instituto de Arte Moderno*, *Fray Mocho* y *Los Independientes*, que aparecieron a fines de los cuarenta. (Veáse: Pelletieri, 2006)

de la Argentina y de América Latina (Pelletieri, 2006). Alrededor de esta actividad teatral se tejió una vida cultural progresista o de izquierda que, durante los años peronistas, constituyó una suerte de espacio comunitario de reconocimiento mutuo y una subcultura de oposición cuyo periódico cuasi oficial, puede decirse, fue el semanario *Propósitos* dirigido por el mismo Leónidas Barletta. Según John King, de alguna manera el *Teatro del Pueblo* era considerado un desafío al gobierno puesto que su público era una clase media que veía en el teatro independiente una forma silenciosa de oposición a Perón. Aunque el General percibía esta oposición indirecta, no impuso una censura sobre estos teatros que funcionaron como pequeños bolsones de resistencia (King, 2007: 56).

El carácter de la política cultural del peronismo es sintetizado por Sigal cuando expresa que el régimen populista convertía a la cultura letrada en un espacio disidente que permanecía mayoritariamente en los márgenes del espacio público (Sigal, 2002: 40). Así, muchos intelectuales y artistas se mantuvieron en circuitos culturales no oficiales, cuyo volumen era ciertamente menor que el de la cultura popular, admirablemente acompañada por la radio, el cine y buena parte de la prensa.

Precisamente los ámbitos del cine y la radio albergaron la producción de algunos artistas populares que se comprometieron con la política de Perón. Un caso paradigmático es el de Enrique Santos Discépolo, autor de tangos y actor, que junto a otros artistas del tango, como Homero Manzi y Hugo del Carril, adhirió con su producción a los contenidos ideológicos del peronismo.

## **2. La década del sesenta: modernización, luchas populares y compromiso intelectual (1955-1968/1969)**

Hacia 1955 se había abierto en nuestro país un período durante el cual el capitalismo y el Estado argentino oscilaron permanentemente entre la crisis de acumulación (o valorización del capital) y la crisis de dominación (Gilly, 1985). El golpe cívico-militar del 16 de setiembre de 1955 desalojó del aparato estatal a la alianza liderada por Perón y su proyecto económico-político fue fuertemente enfrentado como consecuencia de que las fracciones más poderosas de la gran burguesía, y la consolidación de la hegemonía

norteamericana en el mundo, exigían volver a la situación previa: la apertura liberal de la economía y la restricción de las conquistas obreras (Izaguirre, 2009: 66).

El proceso de sustitución de importaciones en la Argentina (1930-1976), que había comenzado con la resolución de la crisis de 1929/30, implicó una parcial desmercantilización de la fuerza de trabajo, es decir, un significativo avance de la legislación social en una suerte de situación de tregua entre capital y trabajo. Los historiadores sociales han interpretado la singularidad del momento histórico del peronismo y la situación de la clase obrera en esa coyuntura con referencia a un movimiento pendular en la relación capital-trabajo. Cuando se produce la mercantilización (aumento de la explotación) la lucha obrera lleva a la creación de bloques sociales entre el estado, el capital y el trabajo y aparecen leyes sociales, ahí se produce la "desmercantilización parcial (políticas keynesianas, peronismo)". Además, cuando esto mismo se convierte en una traba a la rentabilidad del capital, el péndulo oscila hacia la mercantilización nuevamente y aumenta la explotación, retroceden de las leyes sociales, etc. (como fue el caso del neoliberalismo y el desmantelamiento del Estado de bienestar) (Peralta Ramos, 1972; Rodríguez Agüero, 2010). Sin embargo, el tipo de acumulación del año '45, que se basaba en la ampliación del mercado interno a partir de la redistribución del ingreso, comenzó a afectar prontamente la tasa de ganancia empresaria y terrateniente. Ya a mediados de la década del cincuenta un nuevo tipo de acumulación que se centraba en la sustitución de mano de obra por capital, reemplazó al predominante durante los primeros años de gobierno peronista. Así, hacia mediados de la década del cincuenta comenzó una nueva etapa de modernización e industrialización en la cual tuvo un rol protagónico el capital extranjero, que comenzó a fluir hacia la Argentina en cantidades significativas y tuvo como destino las ramas más dinámicas de la industria. De esta forma, parte de la metalurgia nacional, de la industria de la madera y el cuero y de la industria textil, fueron desplazadas del mercado por nuevos sectores económicos que estaban constituidos por plantas automotrices, empresas petroquímicas y por la industria siderúrgica (Aspiazú y otros, 2004). Tal como señala Mónica Peralta Ramos, la necesidad de restituir la tasa de ganancia del capital industrial a un nivel adecuado se dio en circunstancias en que "se consolidaba la fase de expansión imperialista centrada en la exportación de capital hacia las ramas más capital intensivas

(...) ambos fenómenos cristalizaron en una elevación de la composición orgánica del capital y en una creciente dependencia tecnológica” (Peralta Ramos, 1972).

En este marco económico, a partir de la caída del segundo gobierno peronista (1955) y de la proscripción del justicialismo, se abrió un proceso social que condujo a la radicalización política de vastos sectores de la población, y en el cual distintos sujetos sociales (estudiantes y trabajadores) encararon novedosas experiencias de organización que pusieron en crisis las instituciones de la democracia formal y la representatividad de los partidos políticos, una de las cuales fue la *resistencia peronista*.

El Gral. Aramburu, había impulsado en 1956 el decreto 3855, mediante el cual disolvía el *Partido Justicialista* e inhabilitaba para ocupar cargos públicos a todos los dirigentes políticos y gremiales que los hubieran ejercido durante los gobiernos peronistas, prohibiendo también el uso de todos los símbolos partidarios. Entre la serie de medidas se excluyó de la actividad sindical a todos aquellos que habían tenido cargos representativos entre 1952 y 1955 y fueron detenidos miles de funcionarios. A nivel fabril, luego de la intervención de la *CGT*, fueron declaradas disueltas todas las comisiones internas de delegados y a través de un decreto se autorizaba a la patronal a eliminar los “obstáculos a la productividad”. Con estas medidas, señala Daniel James, los trabajadores “podían apreciar las consecuencias concretas del cambio de autoridad política nacional para su vida laboral” (James, 2003:123), hecho que llevaba a la clase obrera a ligar la defensa de sus condiciones de trabajo con la defensa del modelo económico peronista<sup>3</sup>. Como corolario de la política del régimen, el 9 de junio de 1956, justo un año después del bombardeo a Plaza de Mayo y en nombre de la libertad, se fusiló a seis militares sublevados liderados por el general Juan José Valle y se ejecutó clandestinamente a dieciocho civiles en Lanús, al igual que a un grupo de nueve obreros peronistas en un basural en José León Suárez. Al día siguiente, el 10 de junio, se implantó la Ley Marcial en Argentina.

Este último episodio, popularizado como *Operación Masacre*, y magníficamente documentado por Rodolfo Walsh, puso al descubierto que la violación de los derechos

---

<sup>3</sup> Para recuperar y mantener su legalidad política y corporativa, los obreros se reorganizaron, dando comienzo a un período de reconstrucción de la identidad popular peronista. Se puso en juego aquí un intenso trabajo de representación, autorreconocimiento, clasificación y distinción frente a los valores que se intentaba imponer desde los sectores dominantes (Gordillo, 2003).

civiles y políticos más esenciales y la muerte por razones políticas, serían desde entonces parte de la metodología represiva del régimen. El propio Walsh relataba en 1957:

“El nueve de junio se entrega al General Valle a cambio de que cese la matanza. Lo fusilan esa misma noche. Suman 27 ejecuciones en menos de 72 horas. Todas ellas están calificadas por el artículo 18 de la Constitución Nacional, vigente en ese momento, que dice: ‘Queda abolida para siempre la pena de muerte por motivos políticos’” (Walsh, 2004 (1957): 175).

Sin embargo, el esfuerzo de la autodenominada *Revolución Libertadora* por retornar al orden anterior a 1946, se verá fuertemente resistido por la clase obrera. Las clases dominantes pronto deberán asumir que la Argentina no era el mismo país de la década del treinta. La irreversible modernización tecnológica, el profundo cambio operado durante el gobierno peronista en las relaciones capital/trabajo y la conciencia de los trabajadores sobre los derechos laborales conquistados abrieron una brecha para las demandas de mayor distribución económica, participación y representación política de las organizaciones sindicales.

La idea del retorno de Perón servía como aglutinante para la resistencia popular a las políticas del régimen, cuyas acciones “iban desde el sabotaje hasta las huelgas salvajes y el trabajo a desgano en distintos sectores” (Gordillo, 2003), provocando no sólo la inestabilidad del régimen, sino también “una lenta y progresiva contradicción entre las clases que formaban parte del movimiento peronista” (Marin, 2003:43). A partir de este momento, comienza a resquebrajarse la situación de tregua entre capital y trabajo, y comienza a producirse, por parte del último, un paulatino abandono de uno de los principales pilares de la doctrina peronista, la conciliación de clases, para comenzar a dar paso a “metas socializantes” (Isuani, 1975:12).

En este proceso de resistencia, el gobierno, a pesar de su accionar represivo, no logró quebrar la capacidad de los sindicatos peronistas para actuar como fuerza organizadora de la totalidad del peronismo, lo cual quedó claramente demostrado por el papel que *Las 62 Organizaciones*, erigidas como la principal organización sindical en el *Primer Congreso Normalizador de la CGT*, en 1957, desempeñaron en la orientación del voto de la clase trabajadora en las elecciones presidenciales que llevaron a Arturo Frondizi al poder, en febrero de 1958. Cabe aclarar que la figura de esta nueva burocracia que se

caracterizó por el verticalismo y el máximo pragmatismo -“*golpear para negociar*”- fue el metalúrgico Augusto Vandor. A pesar de que en las manos de este sector del movimiento obrero se fueron concentrando todos los resortes de la política sindical, esto no significó que la lógica participacionista fuera bien vista o aceptada por todo el movimiento peronista en particular y por la clase obrera en general. De este modo, los opositores a las prácticas burocráticas vandoristas empezaron a cuestionar no sólo los mecanismos autoritarios del funcionamiento sindical y a reivindicar una verdadera fidelidad a Perón como principal elemento de cohesión, sino que comenzaron también a identificarse con posiciones independientes formando el núcleo de lo que se conoció como la *línea dura* o izquierda peronista (Ponza, 2006a).

Una vez que Frondizi ganó las elecciones llevó adelante un gobierno caracterizado por un viraje ideológico hacia un tipo de [desarrollismo](#) menos impulsado desde el Estado y más orientado al desarrollo de la industria pesada como consecuencia de la instalación de empresas multinacionales. Sin embargo, desde lo discursivo-ideológico, sostenía que la industrialización, los empresarios y un Estado fuerte que dirigiera las inversiones con criterios de necesidad hacia los sectores estratégicos encauzarían el desarrollo del país. Fue así que alrededor de su candidatura se conformó un frente nacional y popular donde resaltaron los puntos de convergencia entre clase media y clase obrera, a través de un discurso amplio de corte desarrollista, pero con un pronunciado dejo populista que buscaba recoger aspiraciones de esas vastas capas de la población que se plegaban difusamente al discurso de la *liberación nacional*. Las ideas de Frondizi fueron la referencia más destacada para gran parte del espectro político e intelectual, el cual confiaba en encontrar una alternativa de integración democrática para el electorado peronista excluido por la *Revolución Libertadora*, y que se volcó masivamente en su apoyo.

Si bien los primeros meses del gobierno mostraron una acelerada expansión que logró hacer efectiva la prometida suba de salarios, esto fue posible gracias a una caudalosa entrada de capitales extranjeros, especialmente norteamericanos, en sectores estratégicos de la economía, como la industria petrolera. Pero, en poco tiempo, una trepidante inflación y la naturaleza multinacional de los capitales que financiaban los cambios llevaron al gobierno a optar por modalidades ortodoxas. El costo social de este giro devino en cierre de industrias nacionales y un creciente desempleo. Dicho en una frase, entre febrero y diciembre el

Presidente Frondizi hizo exactamente lo contrario de lo esperado por quienes lo apoyaron, aún en sus previsiones más pesimistas. Al anuncio de los contratos para la explotación de petróleo le siguió, cinco meses más tarde, la autorización para crear universidades privadas. Poco tiempo después, en enero de 1959, estallan huelgas severamente reprimidas en los sectores de la carne y el petróleo. Sigue una ola de atentados y es uno de los años más ricos en conflictos laborales de la historia argentina. En respuesta el gobierno decretó el *Plan CONINTES (Conmoción Interna del Estado)* en virtud del cual más de 3.000 militantes<sup>4</sup> (en su mayoría peronistas) fueron detenidos y confinados en el sur del país (Sigal, 2002: 137).

Más tarde, el 18 de marzo de 1962, se realizaron elecciones para gobernador en diecisiete provincias –entre ellas Buenos Aires- las cuales resultaron favorables, en su gran mayoría, para los candidatos peronistas o filo-peronistas. Frondizi anuló las elecciones pero no pudo evadir el Golpe de Estado de las Fuerzas Armadas antiperonistas. El 29 de marzo fue destituido por las Fuerzas Armadas y José María Guido asumió la presidencia provisional del país entre abril de 1962 y octubre de 1963.

En setiembre de 1962 y abril de 1963 se enfrentaron militarmente en las calles de Buenos Aires las facciones del Ejército, *Azules* y *Colorados* por la preponderancia en el poder. El triunfo fue de los *Azules* que respondían al general Juan Carlos Onganía, a quien se lo designó comandante en jefe del Ejército. En medio de grandes confusiones y negociaciones se llegó a las elecciones de julio de 1963. Los peronistas decidieron votar en blanco, ya que los candidatos Solano Lima- Begnis, pertenecientes al *Frente Nacional y Popular* fueron proscriptos por el gobierno. Perón, desde Madrid, había impartido la orden de que se votara a dichos candidatos.

De cualquier forma una proporción de los votos justicialistas fue a favor del candidato de la *Unión Cívica Radical del Pueblo (UCR)*, Arturo Illia, quien con el 25% de los sufragios obtuvo la primera minoría, y luego la nominación en el Colegio Electoral. El gobierno de Illia tuvo grandes logros económicos, las tasas de consumo pasaron de

---

<sup>4</sup> En un atropello que se convertiría en un símbolo, el 23 de agosto de 1962 fue secuestrado, torturado y asesinado por un grupo de la Unidad Regional San Martín, Felipe Vallese, trabajador metalúrgico y militante de la Juventud Peronista. Junto a Vallese, fueron secuestrados su hermano mayor Italo, Francisco R. Sánchez, Osvaldo Abdala, Elba R. de la Peña, Rosa Salas, Mercedes Cerviño de Adaro, Felipe Vallese (h) de 3 años de edad y dos niñas de 8 y 10 años, hijas de una de las detenidas. Todos fueron sometidos a las consabidas torturas mientras repiqueteaba la pregunta “¿Dónde está Rearte?”. Como la emblemática pregunta “¿Dónde está Tanco?” de la Operación Masacre de 1956, a Vallese lo interrogaban por el militante de la Juventud Peronista Alberto Rearte. Su hermano Italo lo vio destrozado. En la golpiza, Vallese debe haber muerto y su cuerpo fue ocultado. Felipe Vallese nunca apareció, ni vivo ni muerto (Incháurregu, 2009).

porcentajes negativos a un aumento del 10,2 %, al igual que las de inversión (26%). La educación recibió un aporte inédito de un 23,2% del presupuesto nacional, sin embargo los problemas políticos no disminuyeron su intensidad. En mayo y junio de 1964 la CGT de Vandor hizo una demostración de fuerza con un plan de lucha donde 3.900.000 trabajadores coincidieron pacíficamente en la ocupación, perfectamente sincronizada, de 11.000 fábricas.

En marzo de 1965, hubo elecciones de renovación parlamentaria y el gobierno radical permitió la participación del peronismo, que ganó cincuenta y dos bancas y logró convertirse nuevamente en mayoría en la cámara de diputados, una situación que no fue tolerada por las Fuerzas Armadas antiperonistas. El 28 de junio de 1966, las Fuerzas Armadas intervinieron el gobierno de Illia y anularon las elecciones de 1965, dando inicio a la autodenominada *Revolución Argentina*, con Juan Carlos Onganía como presidente.

La desilusión generada en los sectores de izquierda, que habían apostado por la salida democrática, devino en una crisis que propició la conformación de una serie de nuevos agrupamientos políticos que comenzaron a plantearse objetivos más radicales. Al ritmo de esta radicalización general de la sociedad gravitaron los debates y respuestas articuladas por intelectuales y artistas.

## **2.1. Transformaciones culturales en tiempos de modernización**

En los años sesentas la sociedad argentina se encontraba inmersa en un proceso de modernización que contrastaba con el autoritarismo gubernamental y su política cultural oscurantista. Dicha modernización estuvo vinculada, como se mencionaba en el capítulo 1, a la coyuntura conocida como “edad de oro del capitalismo”. Así, el modelo de sustitución de importaciones en versión argentina comportó la industrialización, el pleno empleo y la expansión del mercado interno, que constituyó, desde el punto de vista económico, el soporte para este proceso de modernización material y cultural del país (García Canclini, 1988).

Estas ansias modernizadoras hallarían su espacio de traducción en la expansión de un modelo de consumo cultural y material ligado principalmente al desarrollo de la industria cultural, automotriz y editorial, que tuvo su impacto sobre el *campo artístico* e

*intelectual*. Como manifestación paradigmática de esta articulación entre economía, política y cultura podemos mencionar el encuentro entre la pujante industria del libro y la literatura del *boom*, así como la promoción de la experimentación artística de vanguardia impulsada por la fábrica automotriz Siam-DiTella, a través de la creación del *Instituto Di Tella* (Distéfano, 2002:90-91).

En este marco también se encuadran otros fenómenos vinculados a la modernización, los cuales abarcan desde la modificación de los estándares de vida, los hábitos de consumo y las expectativas de ascenso social, hasta el desarrollo de disciplinas como la sociología, la lingüística y la psicología; desde la transformación de las costumbres, el nuevo papel de la mujer y la nueva moral sexual, hasta la alteración de las relaciones dentro de algunas instituciones tradicionales como la familia y la escuela (Tortti, 1999: 212).

Silvia Sigal y Oscar Terán coinciden en señalar el año 1962, fecha de aparición del semanario *Primera Plana*, como hito inicial de la ola modernizadora del *campo cultural*, aunque como dice Goldar ya “desde 1956 comienza a palpase un clima mental más de acuerdo con los nuevos tiempos” (citado por Sigal, 2002: 73). Desde su primer número, la revista dirigida por Jacobo Timerman se plantea un objetivo modernizador dirigido a acompañar y promover las innovaciones en diversos registros de la realidad nacional, con una renovación del estilo periodístico que inducirá modificaciones hasta en los diarios tradicionales (Terán, 1993:75). En poco tiempo, *Primera Plana*, con su doble faceta política y cultural, mostró su eficacia para introducir la modernidad internacional y devino una poderosísima instancia de consagración para productores culturales, lo cual muestra un juego de mutua correspondencia entre la demanda de determinados contenidos de importantes franjas de la población y el modelado de un nuevo público. A partir de entonces se multiplica un público que compra libros, discos, periódicos, y se amplían, diferenciándose, productores y mediadores culturales. En este contexto y a lo largo de la década, el país, o en todo caso Buenos Aires, entrará con decisión en la renovación de los *sixties* (Sigal, 2002:75), ya que contendrá una muchedumbre atenta a experimentaciones teatrales y audiovisuales de avanzada, será lugar de difusión del psicoanálisis y de creación de carreras universitarias “modernas”- como Sociología y Psicología- y asistirá al *boom* literario latinoamericano, que no sólo impulsó en nuestro medio la consagración de algunos

escritores, sino que además agrandó en forma notable los circuitos de edición, distribución y consumo de libros.

A nivel continental, el fenómeno del *boom* significó para la literatura latinoamericana un exponencial aumento en importancia, además de su institucionalización y consagración a nivel mundial como quizá no había tenido ni siquiera en tiempos del Modernismo hispanoamericano. De este modo con su aporte de propuestas narrativas completamente novedosas que operaron un corte con la tradición y una recolocación de obras y autores en el sistema literario, sumado a los procedimientos modernos de lanzamiento editorial, la literatura latinoamericana alcanzó su pico máximo de visibilidad. Asimismo contribuyó a rearmar una nueva tradición literaria para el continente en la que, sin duda, los escritores argentinos tuvieron un lugar de gran importancia. Además, como parte de la tendencia modernizadora, se observó, paralelamente, la consagración de determinado tipo de lector que consumía libros que se editaban y comercializaban a precios sumamente accesibles. Eran lectores, ávidos de nuevas propuestas. Las apetencias de este público, que había incorporado nuevos hábitos culturales, era la respuesta a ese inusitado desarrollo de la industria editorial en Argentina y América Latina. De hecho, la expansión de la industria editorial en los sesentas es un elemento decisivo en el cambio de percepciones político-ideológicas que sufre no sólo la nueva generación de escritores argentinos y latinoamericanos, sino también un público que se siente cada vez más atraído por este fenómeno.

Desde el punto de vista comercial los cinco autores más destacados del llamado *boom* latinoamericano fueron Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, José Danoso y Carlos Fuentes. Sin embargo, algunos críticos como Ángel Rama, insisten en discernir entre el *boom* como fenómeno meramente comercial en el mercado librero mundial y la “nueva novela hispanoamericana”, que llega a su culminación entre 1960 y 1970, pero que empieza a gestarse con la obra de Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, Leopoldo Marechal, Ernesto Sábato, Miguel Ángel Asturias, María Luisa Bombal y Agustín Yañez, Alejo Carpentier entre otros (Rama, 1984). A juicio de Carlos Fuentes, aunque en los sesentas se extiende en dimensiones masivas, “el llamado boom en realidad es el resultado de una literatura que tiene por lo menos cuatro siglos de existencia y que sintió una urgencia definitiva en este momento de nuestra historia de actualizar y darle

orden a muchas lecciones del pasado” (Fuentes, 1983: 621). Más allá de las diferentes posturas, lo que es evidente es que la literatura del *boom* no puede ser considerada únicamente en términos de mercado ya que, tanto por las características ideológicas de los autores como por los debates que suscita, se halla impregnada por el clima de la época. Son novelas que ponen en circulación una perspectiva politizada de la cultura mientras los novelistas se afianzan desde su posición de intelectuales con rol activo en la sociedad. En otras palabras, esta producción literaria que tuvo el mayor grado de institucionalización y consagración en los sesentas se formuló, entonces, en el doble horizonte de la modernización y la politización, lo cual repercutió en las concepciones estéticas y las poéticas que se articularon. Así, el rechazo del realismo en versión de la normativa soviética fue mayoritario, no obstante, existió cierta filiación con la noción de realismo que se mantuvo en la mayor parte de las prácticas literarias, aunque sus límites fueron ampliados, redefinidos, reformulados. El intento de recolocar la literatura en el horizonte de la vanguardia introdujo entre los escritores del *boom* la tensión entre la necesidad de innovación y el auto-reclamo de alguna mención de “lo real” que hiciera posible una inscripción política para sus producciones literarias. De este modo, la “nueva novela” de la década del sesenta experimenta formalmente en búsqueda de la liberación, tanto del significante como del texto mimético aceptando la tesis “según la cual se necesitaban nuevas técnicas para revolucionar la literatura” (Franco, 1977: 10). Lo cierto es que el *boom* atrajo ciertas conceptualizaciones en torno de él en las que los ejes fueron la modulación entre modernización y política, y la necesidad de pensar el triángulo formado por la literatura, el mercado y la revolución.

Aquel mismo afán de modernización, también alentó la expansión de la investigación científica. En esos años se crearon el INTA (*Instituto Nacional de Tecnología Agropecuaria*), el INTI (*Instituto Nacional de Tecnología Industrial*), el *Instituto Nacional de Cinematografía*, el *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)*, el *Fondo Nacional de las Artes*. Son años de fuerte producción conceptual ligada a las ideas del desarrollismo que resultó de una importancia crucial en la elaboración, por parte de sociólogos y economistas argentinos y latinoamericanos, de lo que luego se conoció como *la teoría de la dependencia*. “Desarrollismo” era la clave de la modernización de la sociedad argentina, de modo tal que *la teoría de la dependencia*

fundaba sus análisis en perspectivas e interpretaciones como las de la *CEPAL* -inspirada por Raúl Prebisch- acerca del creciente deterioro de los *términos del intercambio* entre países subdesarrollados, productores de materias primas –con escaso valor agregado- y los países industrializados. La teoría de la dependencia se asentaba además sobre una matriz marxista, en una relectura de Lenin, y de su concepto de imperialismo. Confluyen también en sus planteos los movimientos de reivindicación nacional latinoamericanos a través de propuestas de desarrollo autónomo surgidas de una postura de rechazo a la dominación capitalista, o bien a través de posiciones más radicalizadas que propician la transformación del sistema económico-social asociando liberación nacional a liberación social.

Por otra parte, la modernización de la Universidad pudo verse como la avanzada de una innovación que se manifestaba en la creación de centros de investigación en ciencias, nuevos programas de enseñanza y nuevas disciplinas. Al tiempo que se renovaba la Universidad, se generaban iniciativas que tocaban espacios más amplios: en 1958 se creó *Eudeba* respondiendo al impulso de producir masivamente libros de calidad y a buen precio, accesibles en kioscos callejeros a un público poco acostumbrado a frecuentar librerías. Sigal subraya que “el proyecto conoció un éxito inmediato que superó las evaluaciones más optimistas, y no fue ajeno a la expansión y a las modalidades de la nueva relación entre la industria editorial argentina y su público” (Sigal, 2002:77). Este tipo de iniciativas, sumadas al crecimiento de la matrícula universitaria, que incluía por cierto a las mujeres y a los sectores obreros, trajo una apertura de las universidades hacia lo social como probablemente no hayan tenido en otro momento de su historia. En cuanto al estudiantado de esos años, la politización de signo progresista, la reivindicación de la unidad obrero-estudiantil, y la participación estudiantil en huelgas y revueltas populares constituyen sus rasgos preponderantes.

Otra arista de este proceso de modernización fueron las revistas culturales argentinas, las cuales constituyeron una de las dimensiones más apasionantes de la vida cultural de esas décadas, y muy probablemente uno de los lugares clave para comprender la estructura del *campo político-cultural*. Algo así como un mirador privilegiado desde el cual se pueden seguir los avatares de la vida intelectual de nuestro país (Tarcus, 2007:1). Además de *Pasado y Presente*, cabría también mencionar las experiencias de: *Contorno*, *El grillo de papel*, *El escarabajo de oro*, *La rosa blindada*. Ya iniciados los setentas, la revista

*Nuevos Aires*, a través de sus once números, aborda la relación entre literatura y política (Terán, 2008), y la última etapa de *Los libros* está marcada por un vuelco desde la crítica literaria hacia la política y la cultura (Rivera, 1995). También los setentas son los años del nacimiento de *Crisis*, una revista emblemática de la época, con su capacidad como pocas, de interpelar un espectro político amplio y a la vez cubrir una considerable diversidad temática<sup>5</sup> (Rodríguez Agüero, 2010).

En este ámbito de las publicaciones periódicas, un dato importante que permite observar la centralidad que fueron ganando las fracciones contestarias y modernizantes del *campo intelectual* es el hecho de la paulatina disminución del poder cultural de la revista *Sur*. Esta pérdida de hegemonía de la fracción liberal en el interior del *campo intelectual* de estos años, explica Terán, fue la resultante de causas ubicables tanto en fenómenos políticos cuanto culturales. En el primer aspecto, el grupo *Sur* demostró una marcada incapacidad para analizar la experiencia peronista, y más tarde su crítica a la *Revolución Cubana* fortalecerá el distanciamiento respecto de la franja intelectual de izquierda<sup>6</sup>. Pero también desde el punto de vista cultural es visible el desfasaje de la publicación dirigida por Victoria Ocampo para atender a las nuevas temáticas y perspectivas teóricas que la crítica literaria va incorporando cuando se torna más profesionalizada e influida por propuestas estructuralistas. *Sur*, relegada del ritmo modernizador, permanece atendida básicamente a un estilo tradicional de abordaje del hecho literario (Terán, 1993: 81).

Como parte de la tendencia general, en el *campo de las artes plásticas*, nuevos actores configuran un circuito modernizador en el cual es posible identificar tres grandes tendencias. Estas tendencias son: la creación de nuevas instituciones o el fortalecimiento de impulsos renovadores en el seno de las instituciones ya existentes; en segundo lugar la emergencia de grupos de nuevos productores culturales que actualizan radicalmente sus disciplinas e introducen nuevas estéticas, y en tercer término, la aparición de un nuevo público, amplio y ávido de novedad (Longoni y Mestman, 2000). En este contexto aparece el *Instituto Di Tella* que tendrá un rol como impulsor y de legitimación de este circuito

---

<sup>5</sup> Para completar el panorama de las revistas culturales en las décadas del '50/'60/'70 ver: Kohan 1999; Sarlo, 2007; Sondéreguer, 2008; Terán, 2008; González, 2007; Tarcus, 2007, de Diego, 2003; Cohen Imach, 1995; Rivera, 1998.

<sup>6</sup> Un ejemplo de este distanciamiento lo constituye *Contorno*. Los contornistas denunciaron sobre todo la cultura liberal hegemonizada por la revista *Sur* y el suplemento literario de *La Nación*. Si alguno de sus miembros, Sebrelí o Solero, habían publicado previamente en *Sur*, luego convirtieron el no escribir para *La Nación* y para *Sur* en signo de distinción militante (Sigal, 2002: 109).

modernizador. Dicho Instituto fue fundado en 1958, y a partir de 1962 se le sumó el grupo de sociología liderado por Germani (Terán, 1993: 79). Estaba conformado por el *Centro de Artes Visuales*, el *Centro de Experimentación Audiovisual* y el *Centro Latinoamericano de Estudios Musicales*, además de los centros de ciencias sociales<sup>7</sup>. Tuvo respaldo estatal, pero la mayor parte de su financiamiento provenía de la *Fundación Siam-Di Tella*, subsidio que era complementado con subvenciones de fundaciones norteamericanas como la *Fundación Ford* y la *Fundación Rockefeller* (King, 2007: 45).

Como han señalado Sarlo y Terán, por su ubicación urbana este centro formaba parte de una infraestructura topográfica para la definición de un *campo intelectual* que articulaba el mencionado Instituto con la *Facultad de Filosofía y Letras* de la calle Viamonte, algunos cafés de la bohemia y la estudiantina porteñas, teatros independientes, varias galerías, las librerías *Verbum* o *Galatea* y el cine *Lorraine* (Terán, 1993: 79). Este acotado espacio que la prensa llamó “la manzana loca” posibilitaba el tránsito de numeroso público por distintos ámbitos. A causa de ello fue tildado de “peligroso” por la dictadura de Onganía, que lo vigilaba atentamente por haberse transformado en un centro de la cultura juvenil, que se expresaba a través de la moda y de transgresiones a la cultura burguesa (King, 2007)

El objetivo del *Instituto Di Tella* había sido trazado claramente: actualizar y modernizar las diversas disciplinas artísticas locales “con la esperanza de contribuir así a desatar el nudo cultural que traba nuestro desarrollo”<sup>8</sup>. Progresivamente surgen nuevas estéticas a partir del arte concreto, el arte abstracto, el nuevo surrealismo y la dinamización que se produce con un movimiento de vanguardia como la *Nueva Figuración*, seguida de una sucesión rápida de corrientes y experiencias que expanden y diversifican la propia vanguardia artística, vanguardia que en el contexto local, adquirió características propias, en cierto modo disímiles a las de otros lugares del mundo (Rodríguez Agüero, 2010). Así, entre cierto grupo de artistas, las técnicas abstracto-expresionistas empezaron a perder su ímpetu. El predominante interés en la textura indujo a los artistas a experimentos aún más osados con los materiales y esto se tradujo en una nueva experimentación de diversas

---

<sup>7</sup> La relevancia y el impacto que los diversos centros del *Di Tella* tuvieron sobre ciertos círculos artísticos y culturales de la época han merecido no pocas investigaciones: Giunta, 2008; Giunta y Malosetti Costa, 2005; King, 2007; Longoni y Mestman, 2000.

<sup>8</sup> *Memoria y Balance del Instituto Di Tella*, p.5. Citado por Silvia Sigal en *Intelectuales y poder en la Argentina. la década del sesenta* (2002: 68).

formas del informalismo, el arte objetual y la exploración de las posibilidades del *collage*, que resultó ser el trampolín en dos campos de expresión artística que adquirieron creciente popularidad en los años '60: el *environment* y el *happening* (King, 2007: 54).

Durante la última época, el *Di Tella* se caracterizó por recibir críticas tanto de la derecha, que decía que eran *hippies*, drogadictos, comunistas; como de la izquierda, que los rotulaban como grupos pertenecientes a la CIA; empleados de Rockefeller y Ford. Según John King, el Instituto tuvo una estrategia viable para el optimismo de principios de los años sesentas pero pocas defensas contra la radicalización de los años posteriores (King, 2007: 314). El Centro empezó a flaquear económicamente, y las críticas se hacían oír cada vez más (King, 2007).

Así, hacia finales de los sesentas, desde la izquierda nacional, se dirigió un duro cuestionamiento hacia el *Di Tella* por el financiamiento recibido de empresas extranjeras<sup>9</sup>, por propiciar una distorsionada visión de Buenos Aires como centro cultural internacional y por originar una vanguardia frívola y elitista. En este sentido, la primera parte del film *La hora de los hornos* (del grupo *Cine y Liberación*) cuenta con un fragmento destinado a cuestionar el papel de los medios masivos que buscan “la despolitización del pueblo, desarrollando el prejuicio y el complejo por lo nativo y enseñando a pensar en inglés (Rodríguez Agüero, 2010). Acompañando este discurso, la película muestra extensas secuencias de la frivolidad del *Di Tella*, con Romero Brest como protagonista; presentándolos como artistas e intelectuales integrados al sistema (Longoni y Mestman, 2000: 61). Fueron numerosos los personajes de la cultura de izquierda que se hicieron eco de estas críticas. Entre ellos Ricardo Carpani, Gregorio Klimovsky y los intelectuales vinculados al *Partido Comunista*. Marta Traba supo señalar: “el Di Tella era castrador, porque no seguía a los artistas. Pedía todos los años una cosa nueva y eso destruye la

---

<sup>9</sup> El tema del origen de los subsidios para el *Di Tella* tuvo momentos de críticas encarnizadas. Un momento paradigmático fue el del “Primer Encuentro de Buenos Aires, Cultura 1968” realizado en diciembre, que tuvo como participantes, entre otros, a Rodolfo Walsh, Ricardo Carpani y Octavio Getino. Este encuentro constituyó un nuevo intento por impulsar la conformación de un ámbito común que reuniese a diversos grupos culturales que buscaban una intervención política, pero con el correr de las reuniones semanales “Cultura 68” se convirtió en terreno de batalla. La discusión se desencadena en torno a la labor y fuente de financiamiento del equipo de investigación sociológica conocido como “Proyecto Marginalidad”. Esta investigación, que dirigía José Nun, estaba radicada en el Instituto *Di Tella* y recibía, como otras actividades del Instituto, fondos de la Fundación Ford. Su objeto de estudio eran las nuevas formas de marginación social en América Latina. Los sociólogos del grupo FATRAC e Ismael Viñas realizaron acusaciones en relación a que la recepción de subsidios de fundaciones norteamericanas significaba, al margen de las intenciones de los investigadores, una colaboración con el “espionaje sociológico” del imperialismo (Longoni y Mestman, 2000:196-198).

continuidad de una forma artística. Igual que en EEUU el *Di Tella* inventó la estética del deterioro, se consume una cosa y después tienes que cambiarlo. Fue una especie de horno crematorio” (Longoni y Mestman, 2000: 61). Estas críticas preparaban la base para el “comienzo del fin” de esta experiencia. Su momento había terminado. Romero Brest renuncia y hacia mayo de 1970, se cierran sus puertas (King, 2007).

En este contexto de principios de los setentas, las críticas al *Di Tella* hicieron visibles las conexiones entre arte, economía y política. Comenzaban los años en los que los carriles de la cultura y la política parecían, más bien, “paralelas que se juntaban” (de Diego, 2003:34). Intelectuales y artistas insertos en un proceso de modernización, pero cada vez más profundamente politizados, fueron experimentando un distanciamiento respecto de aquella etapa modernizadora. Así, la asunción conjunta de una práctica cultural moderna y de una militancia política emancipadora, se fue tornando cada vez más problemática. La relación entre modernización y radicalización política se hallaba en una de sus encrucijadas. Poco a poco, la falta de sentido crítico respecto de los efectos de la modernización fue agotando el experimento del *Di Tella*. Si bien modernos, en el sentido de deseosos de transformar el mundo y los seres humanos, e incluso en el sentido de apropiarse del espíritu de experimentación estética de lo que Marshall Berman hubiera llamado *modernismos*, los artistas más radicalizados optaron por una crítica de los sentidos conciliadores con el *statu quo*, implícitos en la adhesión, sin más, a la idea de modernización (Berman, 1988; Berman, 1989).

## **2.2. Releer el peronismo: los intelectuales de la Nueva Izquierda ante las transformaciones de la cultura**

Romero señala que en el ámbito de la universidad, desde el momento que va desde el Golpe de 1955, en que Lonardi derroca a Perón, a 1966 (momento en que Illia es depuesto por Onganía) estudiantes e intelectuales progresistas se proponen “desperonizarla”<sup>10</sup> y modernizar sus actividades para insertarla en la transformación que la sociedad toda emprendía (Romero, 1994).

---

<sup>10</sup> Luis Alberto Romero entiende por “desperonizar”: eliminar a los grupos clericales y nacionalistas, de ínfimo valor académico, que la habían dominado en la década anterior. Desde 1955, la Universidad se gobernó según los principios de la Reforma Universitaria de 1918, postulando la autonomía y el gobierno tripartito de profesores/as, egresados, alumnos y convirtiéndose en un *pool* crítico respecto de los gobiernos y de las tendencias más

En relación a lo anterior, Terán matiza, apuntando que, hacia 1950, a partir de la conformación del *Centro de Estudiantes* de la *Facultad de Filosofía y Letras* de la *Universidad de Buenos Aires*, puede observarse una posición que logra escapar a la polarización dominante. Se trata de una “franja intermedia” o “zona gris”, marcada por la ruptura y la innovación, con gravitación en el *campo intelectual* de la década, cuyas posiciones se expresaron en las revistas *Centro* y luego *Contorno*: “Son los llamados ‘denuncialistas’ entre quienes podemos mencionar a los hermanos Ismael y David Viñas, Carlos Correas, Juan José Sebrelli, Oscar Massotta, León Rozitchner, Noé Jitrik, Ramón Alcalde, Adolfo Prieto” (Terán, 2008: 264). Sus intervenciones daban cuenta de su desazón ante el ambiente de mediocridad imperante en la vida cultural de nuestro país y de la universidad peronista en particular. Sostenían la idea de pertenecer a una “generación sin maestros”, desconociendo cualquier herencia o modelos en el ámbito local (Terán, 1993:152)<sup>11</sup>. De hecho, impulsados por una necesidad de renovación teórica en el pensamiento marxista, tomaron como guías a “faros intelectuales” como Gramsci, Marx, Sartre, que nutrían a la corriente de la *Nueva Izquierda* internacional. De esta manera, el existencialismo sartreano les propuso la imagen de un intelectual que, al igual que toda existencia humana, se encuentra “inexorablemente arrojado en una situación (o un “contorno”) ante la cual debe dar cuenta de lo que hace, a partir de su libertad” ya que no hay nada que lo destine a ser algo ya definido, así como tampoco existe una naturaleza o existencia previa (Terán, 2008: 264). De esa raíz existencialista se desprende precisamente la noción de “compromiso”, así como la idea de construirse a sí mismo. La teoría del compromiso implicaba un doble movimiento: involucrarse en una situación político-social determinada, pero sin abandonar el *campo intelectual*. De este modo, el intelectual participa de los debates políticos, pero lo hace desde su condición de intelectual, manteniendo distancia con la práctica político-partidaria. La tarea intelectual se percibe como el modo de articular respuestas a esa situación política en la que se hallan arrojados y por la cual se sienten profundamente interpelados. Precisamente por ello los intelectuales de *Contorno*, a

---

tradicionalistas de la sociedad (Romero, 1994)

<sup>11</sup> Por su parte Horacio González ha caracterizado como “parricidas” a los integrantes del grupo que, en los ‘50, gestó la revista *Contorno*: David e Ismael Viñas; Noé Jitrik; León Rozitchner; Adelaida Gili; Juan José Sebrelli, entre otros. González retoma en realidad la expresión utilizada por el crítico uruguayo Rodríguez Monegal para hacer referencia al profundo corte que sus miembros operaron sobre “los lenguajes áulicos y melancólicos del ciclo anterior” (González, 2007: 1). En un nuevo gesto “parricida” los intelectuales revolucionarios de los ‘70 rechazaban la idea de verse incluidos en cualquier genealogía local.

medida que transcurren los años del pos-peronismo, se comprometen fundamentalmente con una propuesta de interpretación frente a la antinomia política del momento: peronismo/antiperonismo.

Lo cierto es que hasta mediados de los '50 gran parte del sector intelectual se sintió agredido por el "fenómeno peronista", y el antiperonismo se constituyó en el factor aglutinante de la oposición. Pero a partir de 1955, con el derrocamiento de Perón, la mayoría de los intelectuales de izquierda empezaron a vislumbrar que, lejos de retomarse una situación artificialmente interrumpida por el peronismo, aquella emergencia había significado un auténtico clivaje en la historia de la Argentina moderna; hecho que es fundamental para comprender las transformaciones operadas años más tarde. Así, finalizando los '50, se inicia una vertiginosa relectura del "hecho peronista" que comienza a escindir a las fracciones intelectuales de la izquierda respecto de la liberal. Se trató de un giro fundamental, en el que sectores de la izquierda, que habían militado en la oposición al gobierno de Perón, comienzan a desconfiar de los sucesores de la llamada *Revolución Libertadora*, operando rupturas en lo que hasta entonces se había presentado como un potente bloque que había reunido, en torno de la interpretación del peronismo, a los integrantes de *Sur* y a un amplio abanico de izquierda.

El quiebre entre el sector más progresista de los intelectuales y sus aliados más conservadores del frente antiperonista -que iba desde la revista *Sur* hasta el *Partido Socialista*- cristalizó casi de inmediato por obra de la política antipopular y represiva del gobierno *de facto*, y sobre todo por los interrogantes que promovía la persistencia de las mayorías populares en el peronismo. Oscar Terán se refiere en los siguientes términos a la importancia que el peronismo adquirió como fenómeno interpelador para esta nueva intelectualidad:

Y es que el fenómeno peronista operó sobre la franja crítica efectos de relocalización de vastas consecuencias, dentro de un complejo movimiento que llevó desde la natural oposición mientras el peronismo estuvo en el gobierno hasta un encarnizado proceso de relectura del mismo a partir de su derrocamiento, lo cual constituyó uno de los rasgos político-culturales fundamentales del período analizado. En dicho movimiento, este sector crítico buscó de hecho la creación de un espacio independiente entre el campo liberal y la ortodoxia peronista, pero mientras el corte con este último era un dato de la realidad, para el distanciamiento radical con el primero se necesitó la exclusión del peronismo del Estado (Terán, 1993: 29).

Estos intelectuales, decididos a volver a pensar la sociedad argentina, organizaron sus preocupaciones en una serie de tópicos abordados casi obsesivamente: la relación entre izquierda y peronismo, entre intelectuales y pueblo, entre nacionalismo y marxismo. Por decirlo en los términos de Gramsci, estos intelectuales se hallaban ante el dilema de procurar una nueva forma de articulación político-cultural con los sectores populares, a la vez que compelidos a distanciarse de la fracción orgánicamente vinculada a la conservación del orden establecido. De allí que uno de los puntos centrales para ellos fuera la problematización de su papel como intelectuales en la sociedad y en la política. Fundamentalmente se preguntaban acerca de la naturaleza de su posible intervención en una escena política que exhibía las marcas de las decepciones del pos-peronismo y de la ausencia de alternativas. Dicho cuestionamiento sobrevuela a estos intelectuales de clase media, marginalmente insertados en partidos, que se plantean en *Contorno*, en 1958, dudas similares a las que asaltaban a *Pasado y Presente* en 1965. En ese momento de crisis que fue el posperonismo para la *intelligentsia* contestataria, hay una búsqueda de la identidad intelectual, a través de una *hermeneútica del peronismo* modulada desde la pregunta por lo que fue, o debería ser, el lugar de los intelectuales en la sociedad. A diferencia de la intelectualidad liberal, que rechazaba la experiencia peronista por considerarla “un hecho maldito” (Terán, 1993: 57), los nacionalistas y marxistas que irían confluyendo en la llamada *Nueva Izquierda* se afirmaban como militantes intelectuales críticos y herederos de esa experiencia peronista. Se veían llamados a intervenir en la crisis ideológica del peronismo, atribuyéndose un papel fundamental al adjudicar a esa operación intelectual una central importancia (Sigal, 2002: 99-102).

Además, y como se mencionó anteriormente, Frondizi había logrado atraer la adhesión de los progresistas independientes y los militantes de los partidos de la izquierda tradicional, a partir de proponer una apertura al peronismo sin renunciar a la propia identidad y desde un discurso con un enérgico tono antiimperialista. Dicha situación abonó esa etapa de reflexión y crítica, abierta en 1955, que culminaría en la formación de la *Nueva Izquierda*. Oscar Terán define a esta *Nueva Izquierda* como incipientes *formaciones* que, a partir de la segunda mitad de los '50, comenzaron a dar paso a esa revisión del peronismo que contrastaba con las visiones de la franja liberal, la cual persistía en un enjuiciamiento

que equiparaba sin matices peronismo y fascismo. Dichas *formaciones* se inscribían en aquella zona de la izquierda que o bien rompía o bien nacía desde el vamos separada del tronco de la izquierda tradicional conformado básicamente por los *Partidos Socialista y Comunista*. (Terán, 1993: 95).

Por otro lado, la *resistencia peronista* constituyó un elemento fundamental a la hora de la conformación de la *Nueva Izquierda*, exigiendo a los intelectuales el abordaje de renovados debates teóricos y políticos. El hecho de que el peronismo o, más precisamente, la autoridad de Perón sobre las clases populares persistiera luego de la caída del régimen exigía de los intelectuales, fueran estos nacionalistas, marxistas o progresistas, la construcción de nuevas interpretaciones que funcionaron a menudo como motor de la estrategia y las prácticas políticas.

Para Romero la *Nueva Izquierda* “se formó mirando al peronismo primero, y luego a la *Revolución Cubana* y se caracterizó por la espectacular expansión del marxismo, fuente de las creencias básicas. Dentro de él las variedades eran infinitas; la ortodoxia stalinista retrocedía frente a nuevas fuentes doctrinarias: Lenin -cuyo lugar central se mantiene por sus tesis sobre el imperialismo-, Sartre, Gramsci, Trotsky, Mao (...) Marx” (Romero: 1994,165). Las versiones más esquemáticas del marxismo fueron progresivamente impugnadas dentro de la *Nueva Izquierda* argentina. Era un arco de intelectuales que incluía, además de a los denominados “denuncialistas”, a algunos pertenecientes a grupos de inspiración trotskista como Jorge Abelardo Ramos, ex comunistas como Rodolfo Puiggrós y otros provenientes de un espacio intelectual de frontera ideológica marxista/peronista como José Hernández Arregui y John William Cooke. El rasgo común en sus interpretaciones del peronismo estaba en que lo inscribían en el gran relato marxista: “no como retroceso, ni como una desviación del camino que llevaba a la clase obrera a la realización de su ser, sino como un tramo del camino, el tramo de la nacionalización de la conciencia obrera” (Altamirano, 2001: 77).

Otro factor no menor en la configuración de la *Nueva Izquierda* fue la emergencia, a comienzos de los ‘60, en Córdoba, de un grupo de jóvenes intelectuales comunistas, encabezados por Aricó, estimulados por la lectura de Gramsci, que inician una renovación ideológica, teórica y cultural a través de la revista *Pasado y Presente*.

El primer número de *Pasado y Presente* aparece en 1963 y es recibido con entusiasmo –no exento de celos en algunos casos, sobre todo en Buenos Aires- por la mayoría de los intelectuales de izquierda. Fue una publicación elaborada por una nueva generación de intelectuales comunistas: José Aricó, Oscar del Barco, Juan Carlos Portantiero, Héctor Schmucler, entre otros. Les importaban nuevos temas y debates, que – en contacto con la realidad local- se traducen en nuevas herramientas para pensarla, insuflando una corriente de aire fresco a la sofocante atmósfera intelectual del *Partido Comunista Argentino*, y de la izquierda en general. Sus ocho números fueron publicados entre 1963 y 1964. Ante la iniciativa, la dirección del *PCA* dictamina que, detrás de ese emprendimiento intelectual, se esconde un proyecto incompatible y hostil respecto del propuesto por el partido (Rodríguez Agüero, 2010). La revista continúa publicándose, pero sus responsables son expulsados del *PCA*. Este enfrentamiento con el comunismo condujo, a su vez, a la ruptura de la relación histórica entre los intelectuales radicalizados y el *PCA*. Ese fue el terreno fértil en el que echó raíces el pensamiento de Gramsci y al cual las iluminaciones del italiano contribuyeron a dar perfil propio (Aricó, 2005).

Al respecto Aricó señalaría:

Si hasta que tuvimos acceso a Gramsci vivimos la posesión de la cultura como un agudo sentimiento de culpa, a partir de él nos reencontramos con lo que efectivamente éramos, con nuestras grandezas y servidumbres. Ya no ingenieros de las almas aplastados por un mandato incumplible; sólo hombres que, al igual que los plomeros, cumplían una función en la trama social. Por vez primera la cultura era colocada allí donde debía estar, como una dimensión insuprimible de la acción política. El partido como ‘intelectual colectivo’, en su interior, nosotros como ‘intelectuales orgánicos’“(Aricó, 2005:39).

Las palabras de Aricó expresan con claridad las concepciones e ideas en torno a la cultura y al rol de los intelectuales que irían ganando terreno en el *campo intelectual* durante los años sesentas.

De este modo, a partir de la influencia de Gramsci, comienza a gestarse la transformación de gran parte de los intelectuales y escritores *comprometidos* en intelectuales *orgánicos* (Gramsci, 1960). Gramsci, durante los años que pasó en la cárcel, define dos frentes con los que el intelectual orgánico se ha de comprometer simultáneamente: por un lado, el de las primeras filas del trabajo intelectual, porque su

tarea es adquirir mayores conocimientos que los intelectuales tradicionales. Pero el aspecto que resulta crucial es el segundo: el intelectual orgánico no puede quedar absuelto de la responsabilidad de comunicar esas ideas, ese conocimiento, a quienes no pertenecen a esa categoría; es decir, a las clases subordinadas y a los movimientos históricos que las representan.

Dentro de estos encuadres teóricos, un asunto de suma importancia asumido por estas *formaciones* de la *Nueva Izquierda*, será el de la posición de los escritores en relación con la sociedad y la política, y el del carácter del propio quehacer literario. Los grupos intelectuales más significativos de la época sobre los que me he detenido, no sólo tuvieron un protagonismo decisivo en los procesos ideológico-políticos relacionados con las interpretaciones del peronismo y el lugar del intelectual, sino que también participaron de un arduo debate enhebrado con la concepción de la ortodoxia estalinista<sup>12</sup> en lo relativo a la actividad específica de artistas y escritores.

Desde 1955, el *Partido Comunista Argentino*, coherente con sus posiciones más generales, sostenía con energía y convicción los valores del llamado *realismo socialista*. Este corpus teórico-práctico, tuvo su canonización como doctrina de obligada obediencia a mediados de los años treinta a partir del *Primer Congreso de Escritores Soviéticos* realizado en 1934 con la presencia dominante de Máximo Gorki<sup>13</sup>. Más tarde, en los tiempos en los que Andrei Zhdanov<sup>14</sup>, miembro del Politburó del *PCUS*, se desempeñó

---

<sup>12</sup> Siguiendo a Horacio Crespo: “Cuando utilizamos el término estalinista en el área de la cultura nos referimos a un corpus de teorizaciones acerca del arte y la literatura elaboradas en la Unión Soviética de la época y transmitidas verticalmente como doctrina obligada a todos los ”partidos fraternos”, tanto en lo concerniente a los fundamentos de la estética como a la función de los productos artísticos en la sociedad, y a posiciones y conceptos que normaban con bastante rigidez la actividad creativa y crítica de los militantes del *Partido*. Pero también influenciaba a los actores del campo cultural –artistas, críticos, escritores, intelectuales en general-, ya fuesen compañeros de ruta o simpatizantes de la línea político-ideológica comunista en el país, como también adherentes y admiradores de la experiencia soviética, que constituían el conjunto bastante extenso denominado –en terminología de la época, signada por las tensiones de la Guerra Fría- el campo de los artistas e intelectuales progresistas y amantes de la paz” (Crespo, 1999:424).

<sup>13</sup> Máximo Gorki (1868-1936) es probablemente el más notable de los escritores que desarrollaron su actividad en Rusia tanto antes como después de la revolución de Octubre. En los años previos a la revolución de 1917 residía fundamentalmente en San Petersburgo, donde apoyaba al ala bolchevique del *Partido Socialdemócrata*, teniendo participación activa en sus filas. Más tarde planteó diferencias con Lenin y Trotsky, y en su última etapa en suelo ruso, Gorki se convierte en propagandista del estalinismo. En 1934 es el primer director de la *Unión de Escritores Soviéticos*, desde la que aboga por los principios del realismo socialista.

<sup>14</sup> Andrei Zhdánov (1896-1948). En 1915 se unió a la facción *bolchevique* del *Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia*. Fue consuegro de Stalin y fue ascendiendo entre las filas de la organización hasta llegar a liderar su rama de *Petrogrado*. Se caracterizó por ser un férreo defensor del *realismo socialista*, entendiéndola como corriente estética que buscaba ser la representación artística del *socialismo* frente a los valores *burgueses* y *reaccionarios*. Hasta fines de la *década de 1950* su código ideológico, conocido como zhdanovismo, dominó en

como inmediato representante de Stalin en el terreno ideológico-cultural, el *realismo socialista* adquirió un valor paradigmático incontestable, sin que existiera ningún atisbo posible de impugnación, o siquiera de duda. Uno de los pilares fundamentales de la línea comunista soviética en lo relativo a estética era la teoría del reflejo, tal como la desarrolló Lenin en *Materialismo y empiriocriticismo* (1908), la cual puede ser sintetizada “en la fórmula de que el mundo existe objetivamente, que es cognoscible, al igual que las leyes que lo rigen, y que la operación de conocimiento es la del reflejo de ese mundo objetivo en la mente humana” (Crespo, 1999: 426). El sentido del arte y la literatura, al igual que el de la ciencia, es que *refleje* fielmente la *realidad objetiva* del mundo. De manera que, tanto el arte como la ciencia, apoyados en la teoría gnoseológica del reflejo, estarían en condiciones de suministrar la verdad absoluta y objetiva, dotando al realismo del estatuto de condición esencial de un arte progresista. Además, el realismo socialista vincula al arte y la literatura con la construcción del socialismo, puesto que clausura toda posibilidad de un arte neutral ligándolo, o más bien, subordinándolo a la política partidaria<sup>15</sup>. En este sentido, la subordinación a la directiva política coincidía en materia artística con una práctica sostenida por la teoría del reflejo.

Como se dijo, el PCA suscribió la posición soviética acerca de la producción estética y la revista *Cuadernos de Cultura* publicó frecuentemente artículos y documentos que la explicaban y difundían. No obstante, esta revista dirigida por Héctor P. Agosti, uno de los intelectuales comunistas de mayor prestigio, fue un espacio que también alimentó el fermento gramsciano para impulsar una posible renovación dando cuenta de cierta distensión de las formulas estalinistas ante las exigencias de la situación política, social y cultural compleja que atravesó el país luego de 1955.

Por su parte, los miembros de *Contorno*, tanto en el período de la aparición de la revista como en sus desarrollos posteriores, participaron de un clima de asunción del existencialismo y de la fenomenología como las vías filosóficas que permitían enfrentar precisamente los dogmatismos del estalinismo, sin apartarse de la fuerza revolucionaria y transformadora que el propio marxismo encarnaba. La teoría del *compromiso*, tal como se

---

gran medida la producción cultural de la Unión Soviética. Zhdánov es conocido por sus ataques contra figuras como [Sergéi Eizenshtéin](#), pero bajo su hegemonía cultural muchos otros artistas, menos famosos, fueron descalificados y perseguidos. El resultado de esta política fue un desierto cultural.

<sup>15</sup> Cf. Surkov, Alexei (1955), “Acerca del estado y los problemas de la literatura soviética”, en *Cuadernos de Cultura*, N° 20, p.59.

expresaba en los escritos de Sartre, ponía fin al aislamiento de los intelectuales respecto de la clase obrera y aparecía como el medio a través del cual la literatura podía plantearse como acción política efectiva. Dicha efectividad de la literatura estaba reñida con la teoría del reflejo, puesto que implicaba la presencia de un compromiso como “toma de partido” del escritor, pero enfrentado a una imposible objetividad “pura”.

En el centro de este debate teórico-político también estuvieron los miembros de *Pasado y Presente*. Según Horacio Crespo, este grupo mantenía una discusión al interior del PCA sobre la relación de los intelectuales con las fuerzas sociales transformadoras, y de este modo más o menos mediatizado lograba plantear problemas que confrontaban con aspectos más generales de las concepciones del partido. En este sentido, las consideraciones del grupo acerca del significado social del arte y la literatura, no estuvieron concebidas desde el realismo socialista y la teoría leninista del reflejo, sino por el contrario, señalaron la asfixia que generaba la línea partidaria en materia artística (Crespo, 1999: 434).

Un ejemplo de la crítica global a la línea del partido a través de la discusión de aspectos medulares del arte fue el libro que Juan Carlos Portantiero publicó en 1961, *Realismo y realidad en la narrativa argentina*. A la crítica literaria de raigambre materialista que procede, mediante la “asimilación mecánica”, de la teoría marxista, Portantiero opone la crítica materialista que, si bien parte de la teoría, no plantea una lectura dogmática. Aclara que su adopción de una perspectiva marxista implica aceptar al marxismo como “método” y no como “una hilera de dogmas escolásticos, inmutables e impávidos” (Portantiero, 1961: 7). El punto de partida es la idea de que la lucha por el realismo en la novela actual se integra a una problemática más amplia, la urgencia del intelectual argentino por reinsertarse en la realidad y en la cultura nacional. La búsqueda del realismo en la experiencia literaria coincide siempre con la tentativa de los intelectuales por reencontrar sus vínculos con el pueblo-nación. En el caso argentino, esto significa resolver “el nudo histórico del peronismo” (Portantiero, 1961: 70) lo cual constituye “la clave del pensamiento *político* del libro de Portantiero: una nueva apreciación del peronismo, a partir de la cual se pudiera trazar una estrategia renovadora de la relación entre intelectuales, sociedad y política” (Crespo, 1999: 437).

Específicamente sobre la estética realista, o “nuevo realismo”<sup>16</sup> a partir de las conceptualizaciones elaboradas por autores como Antonio Gramsci, Carlo Salinari y Galvanno Della Volpe, Portantiero rebate la noción lukacsiana de realismo como “estilo”, entendido en términos de un canon eterno, inmodificable e identificado con la cultura del Siglo XIX; y propone, en cambio, la definición del realismo como “*tendencia* artístico-cultural, enfrentado a otras tendencias, nutrido sucesivamente con los aportes totales de cada etapa del conocimiento humano” (Portantiero, 1961:65) Afirma así el carácter histórico de esta estética, su dinamismo, su variabilidad. En este punto, su propuesta se aleja entonces de las consignas lukacsianas y supera la separación establecida por Lukács entre realismo y vanguardia, en tanto que no considera a esta última una estética decadente, sino una tendencia actual que debe ser rescatada para poder superarla. No obstante, las tensiones que recorren su texto muestran claramente que, más que delinear una respuesta, Portantiero diseña un azaroso camino en busca de este “nuevo realismo” que logre sintetizar la perspectiva política y las renovaciones de la técnica narrativa, un ejercicio crítico compartido con otros escritores e intelectuales de la época en el cual se desnudan las dificultades que comporta la posibilidad de esa síntesis.

Por último, cabe aclarar que el debate sobre el realismo y sus diferentes conceptualizaciones gravita con fuerza en los discursos de los intelectuales de la *Nueva Izquierda* y de los artistas progresistas. Todas estas polémicas en torno a la legitimidad de las formas, las teorías estéticas, los géneros y los programas estético-políticos fueron omnipresentes en la reflexión sobre la *praxis* literaria y artística puesto que las producciones se concebían y se juzgaban desde el lente de la abigarrada relación entre concepción política, posición como intelectual y función social de la obra producida.

De la mano de Gramsci y Sartre, muchos de estos intelectuales comprendieron la situación de crisis de la izquierda tradicional, a la vez que revalorizaron el lugar de la cultura en la disputa política. De allí la relevancia de los debates acerca del realismo socialista y la necesidad de reflexionar sobre el papel de los intelectuales: se trataba de

---

<sup>16</sup> El autor identifica el “nuevo realismo” con la “cosmovisión dialéctico materialista”. Considera que esta estética “no se propone una poética prescriptiva determinada; *es, simplemente, el arte de una concepción del mundo que coincide con la objetividad de lo real*. Busca, a partir de una *tendencia clavada* en la realidad contemporánea, restablecer íntegramente el diálogo total del arte con el mundo del hombre; restablecer al realismo como *método* propio del arte.”(Portantiero, 1961: 61). Las cursivas son del autor.

asumir su función como críticos de la cultura tradicional y como productores de nuevas formas estéticas capaces de interpelar a los sectores populares.

### **2.3. La radicalización de la *intelligentsia*: la “traición” de Frondizi y la *Revolución Cubana***

Ahora bien, conforme avanza la década del sesenta se hace visible una paulatina reformulación de la práctica intelectual en dirección a un estrechamiento del vínculo entre las esferas política e intelectual. Este paulatino estrechamiento parecía estar justificado a partir de la interpretación que se fue construyendo entre los intelectuales de izquierda, acerca de algunos acontecimientos que signaron el momento histórico. Hay cierto consenso entre algunos autores que se han ocupado del *campo cultural e intelectual* de los sesentas (Sigal, 2002; Terán, 1993; Torti, 1999; Ponza, 2006a) en señalar dos acontecimientos como elementos cruciales en el proceso de radicalización de la *intelligentsia*: el desengaño frente a las políticas de desarrollo y modernización contenidas fundamentalmente en el proyecto de Frondizi, y el proceso de la *Revolución Cubana*. Como se señaló anteriormente la experiencia del frondizismo sirvió, junto con la *Revolución Cubana*, como límite que señalaba el pasaje a una mayor radicalización de las posiciones políticas de sectores importantes de la sociedad, lo cual tuvo su correlato también en el *campo intelectual*. Tras la decepción frondizista volvió a emerger, como eje organizador del largo trabajo de elaboración ideológica de la unidad entre intelectuales y pueblo, la definición del gobierno como adversario común a la intelectualidad y a las clases populares. Como señala Silvia Sigal:

La “traición” de Frondizi alteró hondamente la historia de los intelectuales que nos ocupan y la evolución de las izquierdas: fue en verdad una herida que marcó a esta generación y dejó huellas duraderas tanto en el plano ideológico como en los modos de organización de la intelectualidad crítica (Sigal, 2002: 140)

Para el conjunto de la intelectualidad, más que la indignación frente a un programa traicionado, hubo una redefinición substancial del significado mismo de lo político. Canceladas las expectativas en una alternativa que podía considerarse reformista, muchos

núcleos intelectuales de izquierda buscaron respuestas en la idea de la transformación radical del sistema: *la revolución*.

En este proceso, la *Revolución Cubana* delineó una nueva identidad donde una insurgencia joven, optimista, voluntariosa y creativa, parecía abandonar las ortodoxias e intentaba conciliar esos dos términos históricamente divorciados: *intelectuales* y *pueblo*. Cuba ofrecía una salida positiva donde la histórica brecha entre la intelectualidad y los sectores populares parecía haber desaparecido prometiendo un futuro similar para Argentina. Lo inaugural de esos procesos y la eficacia de los discursos sobre teoría revolucionaria que hicieron circular -la teoría del foco de Guevara y los aportes de Régis Debray- inducían en la intelectualidad de izquierda la convicción de haber ingresado en una nueva época, “dentro de un mundo sacudido por la incorporación a la historia de millones de hombres hasta ayer marginados, mientras el socialismo había dejado de ser el episodio de un país arrinconado para convertirse en un vasto y poderoso campo económico y político” (Terán, 1993:126).

Las repercusiones de la experiencia cubana tuvieron efectos inmediatos en el imaginario político-intelectual latinoamericano, las lecturas de matriz marxista e histórico-humanista del caso cubano se consideraban –en términos generales- transmutables al caso argentino, donde con gran naturalidad se dio cabida a ese deseo largamente reclamado por muchos letrados de redimir las diferencias entre cultura y política. Aunque partieran de posiciones cristianas, nacionalistas, peronistas o de izquierda, los intelectuales, escritores y artistas estaban unificados por el deseo del “compromiso”, entendido como urgencia por involucrarse en la vida política (Torti, 1999: 213). Si bien podríamos decir que en el momento de la definición socialista de la *Revolución Cubana*, el modelo de intervención intelectual hegemónico es el sartrismo, ya planteado como programa por el contornismo, y que la forma de intervención emergente era el gramscismo, defendido por grupos como *Pasado y Presente*; se reconoce una coexistencia de sartreanos y gramscianos bajo el signo de la *Revolución Cubana*, ya que para unos y para otros la realidad de la “revolución en castellano” abonaba la perspectiva del marxismo humanista y su valoración de la *praxis* intelectual. Colaborarán para esto los primeros años del socialismo cubano en donde los conflictos entre intelectuales, corrientes estéticas y política revolucionaria, operaron como una suma y no como una resta o neutralización, como ocurrirá con el *Caso Padilla* a partir

de 1970 (Mangone, 1977: 190). En otras palabras, el concepto de compromiso que subyace a estos modelos de intervención de intelectual aún incluía la idea de la tarea específica del intelectual como un trabajo político y por ello, aseguraba a los intelectuales una participación en la política, y aún en los procesos revolucionarios, sin abandonar el propio *campo*. Por ello *intelectual*, *intelectual comprometido* e *intelectual orgánico* frecuentemente se mixturaron en un ejercicio de superposición semántica, en una práctica que devino en una poderosa apropiación de sentidos a favor de una idea genérica del intelectual de izquierda (Ponza, 2006a: 159-160). Desde esta posición se legitimó la tarea del intelectual como conciencia crítica de la sociedad, aunque sin duda, hacia fines de los sesentas se irá requiriendo mayores definiciones a esta noción de intelectual comprometido como parte del proceso de radicalización.

Por otra parte, en este horizonte proporcionado por la *Revolución Cubana*, el *campo de las letras* albergó un proceso similar de identificación de nociones, según el cual aparecía como natural que las designaciones de “escritor” e “intelectual” circularan como sinónimos. La tendencia general era que cada vez más se requería del escritor un mayor nivel de participación política, es decir, cada vez más se le requería que se transformase en un intelectual. Dicho de otro modo, esta nueva realidad impulsa, no sólo a los escritores sino a los artistas en general, a asumirse como intelectuales, es decir como escritores y artistas que además de escribir y desarrollar su quehacer artístico deben participar en el debate público de las ideas (de Diego, 2003:19-20). Las nomenclaturas *artista*, *escritor* se superponían semánticamente con la de *intelectual*, lo cual hizo lícita la utilización de la palabra *intelectual* para designar a los productores de bienes simbólicos en su conjunto<sup>17</sup>. Es a partir de esta constatación que Claudia Gilman propone la utilización de la categoría de escritor-intelectual para conceptualizar a los escritores de izquierda que, muy marcadamente hacia fines de los sesentas, asumen una voluntad de politización cultural manifiesta en su notable participación en los asuntos públicos, de modo tal que *escritor* e *intelectual* se configuran como nociones que pueden pensarse de forma equivalente (Gilman, 2003: 71; de Diego, 2003: 25-30).

---

<sup>17</sup> En virtud de esta observación, en diversos momentos de esta tesis hago uso de la nomenclatura *intelectual* de modo equivalente a *trabajador de la cultura* o *productor de bienes simbólicos*, es decir como hiperónimo de *artista*, *escritor*, *pensador*, etc. Del mismo modo utilizo el término escritor-intelectual para referirme a quienes respondían a las implicancias de dicha designación.

Ahora bien, otro aspecto novedoso de la *Revolución Cubana*, que permite pensarla como acontecimiento verdaderamente inaugural para los intelectuales contestatarios, es el hecho de que logra generar en el ámbito de las letras y de la producción cultural un efecto de atracción convirtiéndose en un fuerte “ideal asociativo”. Cuba establecía un terreno de reconocimiento mutuo en la esfera cultural cuyo anclaje era la solidaridad con el proceso cubano y la inscripción nítida de la cultura en la política. “Bajo el ala de la revolución cubana la intelectualidad contestataria logró darse una base comunitaria y un rumbo revolucionario” (Sigal, 2002: 170-172). Un ejemplo de ello lo encontramos en el texto de la *Declaración final del Primer Congreso de Escritores y Artistas Cubanos*, realizado en La Habana en 1961:

En la gran batalla del pueblo cubano, que los escritores y artistas deben librar desde su propio campo, consideramos esencial la participación de todos, cualquiera sea su ubicación estética en la gran tarea común de la defensa y engrandecimiento de la Revolución. A través de la más rigurosa crítica, los escritores y artistas depuraremos nuestros medios de expresión a fin de hacerlos más eficaces para el cumplimiento de esa tarea (*Declaración final del Congreso*, 1961).

En este sentido la *Revolución* comienza a operar por una parte, como un centro de difusión de discursos, teorías, concepciones artístico-ideológicas, debates y polémicas; y por otra parte, como un espacio de congregación de los intelectuales contestatarios en un frente que gozaba de un amplio consenso en relación a temas políticos y culturales.

Claudia Gilman explica que, como resultado de innumerables coincidencias en torno a cuestiones estéticas e ideológicas, se logró la conformación de este frente de intelectuales muy poderoso que encontró en la *Revolución Cubana* un horizonte de aperturas y pertenencia. Este es uno de los fenómenos más importantes del período, ya que derivó en la constitución de un *campo intelectual* latinoamericano hacia comienzos de la década del sesenta, que atravesó las fronteras de la nacionalidad y dio lugar a la formulación de un discurso predominantemente progresista. Dicha comunidad intelectual se caracterizó por anudar una fuerte trama de relaciones personales entre escritores y críticos del continente, que fue capaz de producir efectos sobre las modalidades de la crítica y sobre las consagraciones literarias a partir de alianzas y divergencias (Gilman, 2003). La Habana se erigió en una suerte de “Roma antillana” -como la denominó Halperin Donghi- con

autoridad de juez para establecer lo legitimado o no en literatura y en el *campo de la cultura* en general (Sigal, 2002: 170).

Asimismo, la *Revolución Cubana* desempeñó el papel de una verdadera “locomotora cultural”. En marzo de 1959 se creó *Casa de las Américas*, que se convirtió en un centro sumamente influyente de la cultura latinoamericana y se autodefinió como “una institución cultural dirigida a servir a todos los pueblos del continente en su lucha por la libertad” (Gilman, 2003:78). La revista *Casa de las Américas*, principal órgano de difusión de la institución, produjo un intercambio y un juego de ecos entre revistas a escala continental que permitió la difusión de un programa estético-ideológico para la comunidad intelectual. Las revistas más emblemáticas fueron: *Siempre!* (México), *Primera Plana* (Buenos Aires), *Marcha* (Montevideo). Dicho programa planteaba como criterio ideológico el compromiso del autor, noción que no era fácilmente definible pero que funcionaba como “santo y seña” de la comunidad de intelectuales de izquierda. En lo que respecta a lo estético, las fundamentaciones sobre cómo se trasladaba a la obra un supuesto compromiso no fueron unánimes. La obra comprometida podía ser formulada tanto en términos de estética realista como en términos vanguardistas. Para quienes se afirmaron en el enclave realista, lo importante era el carácter comunicativo de la obra de arte y su función concientizadora. Para los defensores de la tradición vanguardista, el compromiso artístico-político implicaba la apropiación de todos los instrumentos y conquistas del arte contemporáneo. En otras palabras, eran aceptados elementos vanguardistas y realistas (con la unánime postura crítica hacia la estética del realismo socialista) y se rechazaban los telurismos, folklorismos y nativismos requeridos para América Latina por una suerte de división internacional del trabajo artístico que fue impugnada (Gilman, 2003). Estos criterios entraron en crisis cuando comienza a resquebrajarse el consenso en torno a este programa y una fracción muy importante de la “familia de intelectuales latinoamericanos” se direcciona hacia posicionamientos más radicales.

### **CAPÍTULO III**

#### **Los años setentas: del compromiso intelectual a la revolución (1968/1969-1976)**

---

*Sobre mi poética priva aún la actitud del burgués que fui  
más que la del comunista que soy (...) es positivo que  
los escritores revolucionarios iniciemos el camino  
del futuro arte (...) desde las entrañas mismas de la  
cultura burguesa, acelerando su propio  
hundimiento y descomposición.*

Roque Dalton, "Poesía y militancia en América Latina" (1963)

*Cuando el escritor revolucionario tiene claro ante sí mismo  
que lo primero es la revolución, curiosamente no se  
siente disminuido como escritor, sino más realizado,  
quizá como consecuencia natural de que se siente  
más realizado como ser humano.*

Mario Benedetti, "Las prioridades del escritor" (1971)

*En última instancia, no se trata meramente del episodio –a  
todas luces menor- de las elecciones de la SADE.  
Sino de que todos aquellos escritores que coinciden en una voluntad revolucionaria  
vayan elaborando –cada vez más lúcidamente, cada vez con mayor fuerza colectiva-  
los caminos y las acciones que los lleven a confluir con la marea revolucionaria  
que, sin duda, alguna vez desatará nuestro pueblo.*

Editorial del Comité de la *Rosa Blindada*, "A propósito de las elecciones en la SADE" (1965)

En Argentina, la década que va de 1966 a 1976, se vio signada por una intensa actividad política, auge de masas, y el crecimiento de la izquierda marxista y peronista. Ese conglomerado de fuerzas sociales y políticas que, desde fines de los años sesentas produjo ese intenso proceso de protesta social y de agitación política, dio la pauta de que la sociedad argentina parecía entrar en un proceso de contestación generalizada.

La masividad de esa protesta social y la creciente radicalización de la práctica política, mostraban una sustancial modificación en las expectativas de la sociedad frente a los regímenes autoritarios. En este clima de efervescencia social, crecieron grupos y organizaciones de la *Nueva Izquierda* que se desarrollaban por dentro y por fuera del movimiento peronista, y planteaban sus demandas hablando el lenguaje de la "liberación

nacional”, el “socialismo” y la “revolución”, e involucraban no sólo a la clase obrera sino también a importantes franjas de los sectores medios. Esas fuerzas sociales emergentes se manifestaron tanto en el estallido espontáneo como en la revuelta cultural, y en la militancia política tanto como en el accionar guerrillero. Poseían numerosos lazos que los conectaban con las variadas formas de protesta, un lenguaje compartido y un común estilo político que daban cuenta de cierta unidad “de hecho” entre grupos que provenían del peronismo, de la izquierda, del nacionalismo y de los sectores católicos ligados a la teología de la liberación<sup>1</sup>. Dicha convergencia, que contribuyó a que se configuraran como partes de una misma trama: la del campo del “pueblo” y de la “revolución”, estaba sostenida por una multiplicidad de lazos entre sus componentes que potenciaba su accionar. Esto posibilitó que protagonizaran modos de oposición a las formas habituales de la vida política argentina desafiando a la dictadura de Onganía y que lograran que se precipitara la caída de un régimen que había planificado una larga permanencia en el poder (Tortti, 1999:207- 208).

### **1. El ciclo ascendente de la protesta social: *los azos***

El período descrito a grandes rasgos, se inició con la instauración de la dictadura del general Juan Carlos Onganía, cerrándose con el fin del gobierno de María Estela Martínez de Perón, en marzo de 1976 (Pozzi, 2004). Como se mencionó, fueron años de fuerte conflictividad social en los que se produjeron, entre otros hechos, sucesivos golpes de Estado, intensas pujas de los sectores dominantes con un movimiento obrero numeroso y muy bien organizado y la proscripción electoral de Juan Domingo Perón.

---

<sup>1</sup> Una descripción sintética y completa de la Teología de la Liberación y del Movimiento de Sacerdotes para Tercer Mundo es ofrecida por Cristina Tortti: “El clima de cuestionamientos y radicalización que caracterizó a la época alcanzó también a importantes grupos de la Iglesia Católica. A partir del Concilio Vaticano II, y sobre todo de la reunión de los obispos latinoamericanos en Medellín (1968), la Teología de la Liberación y la “opción por los pobres” se difundieron rápidamente entre religiosos y laicos. Muchos de ellos estaban vinculados con sectores populares entre los cuales desarrollaban tareas pastorales y “sociales”; otros militaban en el movimiento estudiantil católico y estaban ansiosos por insertarse en “la realidad” para transformarla; algunos grupos, que provenían preferentemente de los sectores medios, eran sensibles a las nuevas opciones políticas a la vez que reclamaban renovación en las costumbres, asfixiados por el dogmatismo moral de la Jerarquía (...). El grupo católico de mayor resonancia fue, sin duda, el Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo, constituido formalmente en 1968, y que llegó a agrupar a unos cuatrocientos sacerdotes. De fluidas relaciones con la C.G.T. de los Argentinos y con el peronismo “revolucionario”, facilitó la incorporación de numerosos jóvenes católicos a la política. El trabajo en “villas miseria” y barrios pobres, entre pequeños y medianos productores rurales del nordeste así como su simpatía por las organizaciones armadas –en particular “Montoneros”– orientaron el accionar de un importante grupo de católicos que, como en el resto de América Latina, tenían en Camilo Torres su figura emblemática”(1999: 221-222).

El golpe de Estado que se produjo en junio de 1966 (impulsado por los sectores más poderosos del capital industrial y las *FFAA*) decidió suspender la representación política imponiendo lo que Guillermo O'Donnell denomina "régimen burocrático-autoritario" (O'Donnell, 1982). El objetivo de ese proyecto era producir un salto modernizador en la economía, para lo cual impuso un plan económico -de la mano de Krieger Vasena- que incluía una transferencia de ingresos desde los asalariados y los dueños de la tierra hacia los empresarios urbanos, y la concentración y la internacionalización del capital, revirtiendo la intervención del Estado en la economía y anulando gastos sociales, todo ello en un marco fuertemente represivo. Esas medidas, que se basaban en el liderazgo de las ramas más intensivas de la industria, dependían fuertemente de la importación de tecnología, lo cual llevó el proyecto al fracaso. Las razones de este fracaso están, por un lado, en la impugnación de la burguesía agraria, que sin ser la fracción hegemónica al interior de la clase dominante argentina, era clave en este proceso, ya que la posibilidad de importar estaba atada a la cantidad de divisas generadas en la exportación de productos agropecuarios. Por otro lado, ese fracaso estuvo dado por la creciente radicalización política de distintos sectores y la resistencia opuesta por la clase trabajadora a los esfuerzos disciplinadores de la clase dominante.

Adolfo Gilly señala que la incapacidad del proyecto de la *Revolución Argentina* para producir una reorganización estatal corporativista, de disolver la amenaza obrera y evitar el desorden político, privó al gobierno de los órganos de mediación que le hubieran permitido medir y controlar las tensiones. Por ello la situación desembocó en la combinación de una crisis de acumulación y una crisis de dominación, que estallarían tres años después, durante el *Cordobazo*, en 1969 (Gilly, 1985).

Las tensiones generadas por los intentos de promover cambios en el modelo económico, en la distribución del ingreso y en los desarrollos regionales habían dado lugar al surgimiento de nuevos actores sociales, que respondieron acomodándose a las nuevas situaciones o resistiendo a veces de manera violenta. Así, los planes del régimen de Onganía, pronto se vieron perturbados por la oposición que los mismos generaron en vastos sectores que ya venían movilizados desde la experiencia de la *resistencia peronista*.

De este modo, y a partir de este escenario previo, dos actores sociales fundamentales del período -obreros y estudiantes- no tardaron en manifestar su descontento

y en realizar acciones de protesta que pronto fueron convergiendo y alcanzando un alto grado de fusión, más tarde, en el *Cordobazo*.

A un mes de haber asumido el gobierno, Onganía promulgó un decreto-ley (16912) que suprimía el gobierno autónomo de las universidades, interviniendo la mayor parte de ellas. A partir de esta medida, se inició un proceso de resistencia al decreto, en el cual el movimiento estudiantil generó grandes movilizaciones en las calles y realizó tomas de las universidades. El 28 de junio de 1966, la infantería desalojó por la fuerza y reprimió a estudiantes y profesores que realizaban una toma de la *Universidad de Buenos Aires*. Este hecho fue conocido como *La noche de los bastones largos* y tuvo hondas repercusiones en el mundo científico, ya que provocó el abandono del país por parte de importantes personalidades del mundo académico.

Por otra parte, la política económica de corte liberal que implementó el ministro de Economía Adalberto Krieger Vasena, afectó directamente a los trabajadores<sup>2</sup>. Los dos paros convocados (diciembre '66 y marzo del '67) obtuvieron una dura respuesta del régimen: suspensión de la personería gremial de muchos de los grandes sindicatos e interrupción del funcionamiento de la *CGT*<sup>3</sup>. Frente a esta situación, los dirigentes vanguardistas abandonaron las tácticas confrontativas anteriores y adoptaron una estrategia cauta “con el objetivo de recuperar la fuerza sindical y al mismo tiempo mantener abiertos los canales de diálogo con el gobierno” (James, 2003:158).

Las formas que adquirieron estos conflictos implicaron cambios en las posturas de los sindicatos y los dirigentes sindicales. Estos últimos se encontraron en una posición en la cual, por un lado, tenían que negociar con los empresarios y el Estado las condiciones de trabajo de sus afiliados y, por otro, como representantes efectivos del peronismo, defender los intereses políticos del movimiento peronista frente a otros factores de presión. Esta situación les dio una dosis muy importante de poder, pero al mismo tiempo fue minando su relación con las bases.

---

2 Krieger Vasena desde su ministerio promovió una transferencia de ingresos desde los asalariados y el agro a los empresarios urbanos, en particular las grandes empresas, mediante el control estatal de los salarios y la captación por el Estado de los beneficios de las exportaciones agropecuarias. Al respecto ver: Torre, J. C. (1983), *Los sindicatos en el gobierno 1973-1976*, Buenos Aires, CEAL, p. 35.

3 Para profundizar ver: James, Daniel (2003) *Nueva Historia Argentina. Violencia, autoritarismo y proscripción* (1955-1976), Buenos Aires, Sudamericana, p. 156.

Paralelamente dirigentes de las fracciones radicalizadas del sindicalismo peronista consolidaron su actitud de abierta resistencia al régimen militar. En el *Congreso Normalizador de la CGT* de marzo de 1968, los sindicatos pertenecientes a esta última fracción (portuarios, ferroviarios, trabajadores del interior) tomaron la ofensiva y lograron imponer su postura de admitir en el congreso a los gremios intervenidos. Resultó electo Secretario General el dirigente gráfico Raimundo Ongaro, hecho que provocó que el vandomismo se retirara y constituyera su propia central obrera. De este modo entran en vigencia dos *CGT* que serán conocidas como *Azopardo*, conducida por el molinero Roque y la de *Paseo Colón* o *CGT de los Argentinos*, conducida por Ongaro.

En este contexto de acomodación y resistencia, los sindicatos de obreros industriales continuaron ejerciendo un papel importante una vez fracasado el intento oficial de desperonizar los sindicatos (James, 2003:12). Los cambios operados en la industria favorecieron el surgimiento de nuevos sectores dentro de la clase trabajadora que protagonizaron conflictos, los cuales superaron los marcos de la protesta obrera tradicional.

Mientras tanto, comienza a tomar forma un movimiento de protesta social en el interior del país, que parecía tener de su lado “el huracán de la historia”. Como explica Oscar Terán, los mismos diarios que informaban de la fundación de la *CGT de los Argentinos* daban cuenta de la incontenible ofensiva del *Tet* en Vietnam y del grito libertario proveniente las barricadas de París, así como de las revueltas estudiantiles que recorrían México, Praga, Berkeley, Bogotá, Berlín, Madrid, Río de Janeiro (Terán, 2004: 81).

En varias ciudades argentinas, pero particularmente en Córdoba, las manifestaciones obreras se transformaron en protesta social involucrando a otros sectores de la sociedad como estudiantes, empleados y vecinos, así como a las instituciones de la sociedad civil y a la Iglesia. Las transformaciones de las economías regionales, en el caso tucumano, hicieron visible la complicada situación de los productores cañeros y de los obreros de los ingenios azucareros, y, en el sur del territorio, la construcción de una represa como *El Chocón* condensó las tensiones entre la construcción de un imaginario sobre la modernización, las realidades asociadas con la injusticia social y el autoritarismo político.

La crisis de hegemonía del régimen se tradujo en levantamientos urbanos en los que confluyeron obreros y estudiantes (principalmente universitarios). El punto más alto y el

primero de estos levantamientos fue el *Cordobazo* al que le sucedieron distintas luchas, algunas de las cuales tuvieron características de *azos*<sup>4</sup> (*Rosariazo*, *Mendozazo*, *Viborazo*, etc.) abriéndose de este modo, una situación de agudización de la lucha de clases, en la que la *lucha de calles*<sup>5</sup> hegemonizó la acción de las masas.

El *Cordobazo* estuvo precedido de una movilización de masas sin precedentes. El 15 de mayo de 1969, murió, a manos de la policía, el estudiante Juan José Cabral, en una movilización de reclamo por el comedor estudiantil en Corrientes. Dos días después, en una manifestación de protesta por la muerte de Cabral, en Rosario, es asesinado por las fuerzas policiales el estudiante Alberto Ramón Bello, de 22 años. En este contexto de indignación popular generalizada, en Córdoba, se sumó la decisión del gobierno provincial de suprimir el “sábado inglés”. En consecuencia, el *SMATA* y el *Sindicato de Luz y Fuerza* convocaron a un paro activo con movilización para el 29 de mayo. Los estudiantes adhirieron a la medida de fuerza y pronto la ciudad fue controlada por los manifestantes. Se produjeron incendios y ataques a las principales empresas multinacionales. La represión consiguiente fue brutal y dejó como resultado veinte manifestantes muertos y cientos de detenidos, entre ellos los dirigentes Agustín Tosco, Atilio López y Elpidio González.

El *Cordobazo* fue el más agudo de los levantamientos en las provincias pero no fue el único. Mostró los límites de la política de la *Revolución Argentina* y marcó el fracaso del gobierno de Onganía, quien debió renunciar. Este ascenso de la conflictividad social cubrió el país hasta el '72: Rosario, Tucumán, La Plata, San Luis, Mendoza, Bahía Blanca, Corrientes, Río Negro, Jujuy.

La acción independiente de las masas mostraba que la burocracia sindical estaba profundamente cuestionada, lo que abrió el camino para el surgimiento de un nuevo grupo de dirigentes sindicales –independientes de la burocracia-, que condujo a la formación del *sindicalismo de liberación* y del *clasismo*. El *sindicalismo de liberación* tuvo sus principales exponentes en *Luz y Fuerza* y *SMATA* y el *clasismo* tuvo como centro los

---

4 “Es un tipo de protesta social en la cual la sociedad se divide organizándose en dos grandes fuerzas sociales contrarias, enfrentadas, y este tipo de organización refiere a una sociedad desarrollada donde empieza a expresarse el antagonismo alcanzado entre las dos grandes clases sociales en el capitalismo” (Bonavena, 1998:62).

5 Bonavena entiende por *lucha de calles*: “al enfrentamiento social que las masas desarrollan contra el régimen en las calles, saliéndose de los carriles institucionales e instalándose en el escenario urbano, recuperando así la calle como territorio social de disputa” (Bonavena, 1998: 66).

sindicatos de *FIAT Concord* y *Materfer* en Córdoba, *SITRAC* y *SITRAM*, surgidos después del *Cordobazo*.

Este nuevo sindicalismo tuvo en común el enfrentamiento con las viejas direcciones sindicales, la defensa de la democracia sindical, un programa de enfrentamiento contra la patronal y el Estado y una perspectiva antiimperialista.

Por otra parte, en mayo se produjo un primer *Rosariazo*. Tras la movilización de los estudiantes correntinos contra la privatización del comedor universitario y el asesinato del estudiante Juan José Cabral, los estudiantes rosarinos se movilizaron enfrentando la represión que mató al estudiante Alberto Bello. En la sede rosarina de la *CGT de los Argentinos*, obreros y estudiantes organizaron una movilización para el 21 de mayo: una multitud enfrentó la represión y murió -como consecuencia- el joven trabajador metalúrgico y estudiante Luis Norberto Blanco; las fuerzas de seguridad fueron desbordadas. En el fragor de los acontecimientos las dos *CGT* declararon un paro general para el 23 y el estado de movilización se mantuvo y estalló nuevamente en septiembre.

Este *segundo Rosariazo* será motorizado por la intervención del movimiento obrero. El ministro del Interior ordenó la suspensión de los trabajadores ferroviarios que hubiesen participado de los paros de los días 23 y 30 de mayo. La huelga, por tiempo indeterminado, estalló en el ferrocarril Mitre el 8 de septiembre y se extendió a otras provincias y la Capital Federal. Mientras los estudiantes se preparaban para conmemorar en todo el país el tercer aniversario del asesinato del estudiante Santiago Pampillón, por la dictadura de Onganía, en 1966; en Rosario se realizó una movilización al centro de la ciudad. La semana culminó con un paro activo en todas las universidades del país.

El 12 de septiembre la comisión coordinadora de la *Unión Ferroviaria* resolvió continuar la huelga por tiempo indeterminado. El paro fue declarado ilegal y la *CGT* de Rosario anunció una huelga general. El día 16 comenzó el paro activo. Los universitarios declararon un paro de 48 horas y se sumaron a las manifestaciones. Las fuerzas de seguridad comenzaron a actuar inmediatamente. Cerca de 30.000 manifestantes ocuparon parte de la ciudad. Los frentes de lucha se multiplicaron instalando barricadas, hogueras, quema de autos, ataque a establecimientos abiertos y bancos. El Ejército intervino para controlar la situación, poniendo fin al *Rosariazo*.

Por último, en 1971 se produjo el *segundo Cordobazo* o *Viborazo*, cuando en marzo, el gobierno reemplazó al gobernador de Córdoba por el interventor conservador Camilo Urriburu. La *CGT* provincial llamó a un paro activo contra la intervención y se realizó una concentración. Como respuesta a la movilización social, que se había hecho constante en Córdoba, Urriburu declaró que en la provincia “anida una venenosa serpiente cuya cabeza pido a Dios me depare el honor histórico de cortar de un solo tajo”. La Comisión de lucha de la *CGT* volvió a llamar a un paro para el 12 de marzo. *SITRAC* y *SITRAM* convocaron a un acto en la localidad de Ferreyra. El Plenario de *Gremios Confederados* de la regional resolvió la realización de dos paros activos de 14 horas. Unas 13.000 personas se concentraron en un acto dirigido por *SITRAC-SITRAM*. Al día siguiente el Plenario de Gremios Confederados resuelve un paro activo y el gobernador Urriburu renuncia (Balvé, 2003).

## **2. Intelectuales y revolución: en busca de nuevas respuestas**

Ahora bien, ¿qué ecos y redefiniciones político-ideológicas aparecen en el *campo intelectual* de izquierda en relación con la situación de gran conflictividad y radicalización política de finales de los sesentas y principios de los setentas en Argentina?

Por una parte, es necesario señalar que el clima contestatario que se expandió a partir del *Cordobazo* tenía una de sus raíces en esas mismas *formaciones* del *campo intelectual* y cultural de los años sesentas. Las diversas líneas de pensamiento que se conocen bajo la denominación de *Nueva Izquierda*, al cruzarse en la confrontación con el régimen de Onganía, tuvieron el efecto de un poderoso revulsivo. En este sentido, es muy posible que, para estos núcleos de intelectuales que constataban el dato predominante del ascenso de la protesta social en el país y padecían la represión con las clases populares, el gobierno de la *Revolución Argentina* haya sido una condición necesaria de su radicalización. La orientación fuertemente autoritaria del gobierno, desplegada en el marco del encuentro de un profundo tradicionalismo de rasgos clericales con la *Doctrina de la Seguridad Nacional* introducida por el mismo Onganía pocos años antes, tuvo como consecuencia diversos hechos de censura que incluyeron el cierre de publicaciones, normas o leyes restrictivas de la libertad de expresión, una política de intervención de instituciones

como la *Universidad de Buenos Aires* en 1966, o la presión sobre ámbitos cuestionadores de la moral burguesa como el *Instituto Di Tella*. Como consecuencia, muchos grupos culturales politizados se unificaron en un mismo lugar de oposición junto con aquellos sectores sociales y organizaciones políticas que asumieron su enfrentamiento al régimen militar.

No obstante, como afirma Cristina Tortti, el acontecimiento que funcionó como decisivo vector de radicalización de los intelectuales fue el *Cordobazo*. La presencia espontánea de obreros al lado de los estudiantes en las calles de Córdoba transformó radicalmente el horizonte político, seccionando el espacio cultural. El *Cordobazo* de mayo de 1969 fue una “sorpresa gigantesca”, no previsto ni en los cálculos del poder ni en los de la oposición; un acontecimiento, que venía a probar que algo diferente y nuevo era posible en Argentina. Además, como se ha visto, con el ciclo de *los azos* emergieron efectivamente sindicatos de izquierda independiente y dirigentes obreros marxistas a la cabeza de grandes sindicatos que transformaron el rostro habitual del sindicalismo argentino. Hubo entonces intelectuales que concluyeron que se estaba ante “un momento decisivo, ya que con la aparición de corrientes “clasistas” en el seno del movimiento obrero surge la posibilidad de realizar un cambio cualitativo en el problema de la cultura y los intelectuales” (Tortti, 1999).

En esta dirección de análisis, varios autores (Mestman, 1997a; Tortti, 1999; Gilman, 2003; Silgal: 2002) afirman que existe un claro pasaje de esas *formaciones culturales* a la práctica política entre los años 1968-1969 cuando, entre otras cosas y al decir de Oscar Terán, la rebelión de París “se vivió como un hecho local”, y luego el *Cordobazo* mostraría que la revolución era posible en Argentina (Tortti, 1999: 213). Este momento constituido por los años 1968-1969 representa un clivaje que permite observar la posterior profundización de la radicalización del *campo intelectual* y el borramiento de los límites entre práctica política y práctica intelectual.

El *Cordobazo*, entonces, puede considerarse una suerte de hito que reorienta o generaliza la mirada y la intervención de intelectuales y productores culturales hacia una articulación práctica con el movimiento obrero o la protesta social. Sin embargo, ya en el año previo a dicho levantamiento, durante 1968, se suceden algunas experiencias llevadas adelante por la confluencia de núcleos de intelectuales y sectores obreros que tuvieron en

común algún tipo de ligazón con el espacio creado alrededor de la *CGT de los Argentinos*. En ellas se expresa una voluntad representativa de una amplia franja del *campo intelectual* argentino, que hacia fines de los sesentas intenta vincularse a la clase obrera en tanto sujeto de la revolución (Mestman, 1997a: 207). Así, periodistas, artistas plásticos de vanguardia, cineastas<sup>6</sup>, escritores o profesionales de distintas disciplinas, encontraron un espacio -más o menos sistemático según los casos y no sin tensiones- de confluencia en torno a la *CGTA*.

El 1º de mayo de 1968, un grupo de periodistas reunidos por Rodolfo Walsh daba vida al *Semanario CGT*, el órgano de difusión de la *CGT de los Argentinos*, que se proponía como un medio de contra-información para aportar al esclarecimiento y la construcción de un discurso en el cual la realidad fuera reflejada desde la perspectiva de “los lectores de más abajo”. En relación con esos mismos objetivos tuvo lugar, entre fines de 1968 y principios de 1969, una experiencia de realización de un informativo cinematográfico – *Cineinformes de la CGT de los Argentinos* - vinculada a la misma central sindical a cargo de algunos miembros del grupo *Cine Liberación* del que formaba parte, entre otros, Fernando Solanas. Los tres cineinformes producidos se refirieron a la huelga petrolera de la segunda mitad del '68, a la situación de la provincia de Tucumán y a la conmemoración del 17 de octubre (Mestman, 1997a: 210).

También en 1968 se llevó a cabo en la sede de la central una de las obras artístico-políticas más importantes de la vanguardia plástica argentina de la década del sesenta: el *Tucumán Arde*, realizado por artistas porteños, rosarinos y santafesinos. Ese grupo representaba el sector politizado de la vanguardia porteña y rosarina, el cual se pronunciaba por la ruptura definitiva con el circuito modernizador animado por el *Instituto Di Tella* y por la búsqueda de una “nueva estética” acorde a la radicalización de los procesos políticos y de su propia práctica artística (Mestman, 1997a). Por ello *Tucumán Arde* es considerada la culminación de lo que Longoni y Mestman (2000) han llamado el *Itinerario del 68*, en el que se encuentran comprendidas una secuencia de producciones e intervenciones públicas, realizadas entre abril y diciembre de ese año, que ponen de manifiesto el corrimiento de

---

<sup>6</sup> La militancia nucleada en torno a la *CGTA* funcionó como uno de los núcleos promotores de la exhibición clandestina de *La hora de los hornos* desde fines de 1968. (Mestman, 1997a). Walsh participó en una de sus primeras exhibiciones antes de iniciar ese proceso, y consideraba el film un camino posible para recuperar la revolución desde el arte: "una ruta que yo empecé a transitar hace diez años" (Walsh, 2007a (1968): 120).

varios núcleos de plásticos experimentales desde una posición *alternativa* a una de *oposición*.

Brevemente, *Tucumán Arde*, fue una instalación montada en 1968 en la *CGT de los Argentinos* de Rosario y de Buenos Aires, acompañada de un conjunto de manifiestos, ponencias y declaraciones<sup>7</sup>, donde el discurso político y social fue trabajado como la materia misma de la instalación. El grupo de artistas, periodistas y sociólogos que llevaron adelante las acciones buscaba, a través del arte, denunciar la distancia existente entre realidad y política, a partir de las cuales señalaban las nefastas consecuencias de las medidas económicas implantadas por el gobierno de facto de Onganía: el gobierno había procedido al cierre de la mayoría de los “ingenios azucareros tucumanos, resorte vital de la economía de la provincia, esparciendo el hambre y la desocupación, con todas las consecuencias sociales que ésta acarrea” (*Manifiesto Tucumán Arde*, 1968). Desde la perspectiva de los artistas, el régimen había montado una campaña pública que intentaba ocultar los efectos sociales de la crisis y por ello, “asumiendo su responsabilidad de artistas comprometidos con la realidad social”, los plásticos respondían con su obra buscando erigirse como un discurso de contra-información. En términos más generales lo que estaba en juego era una ruptura con aquellas experiencias que se habían limitado a la renovación formal estableciendo la diferencia entre “las falsas experiencias vanguardistas que se producían en las instituciones de la cultura oficial” y la “vanguardia verdadera”, que apuntaba a manifestar los contenidos políticos implícitos en toda obra de arte, y proponerlos como una “carga activa y violenta, para que la producción del artista se incorporara a la realidad con una intención verdaderamente vanguardista y por ende revolucionaria” (*Manifiesto Tucumán Arde*, 1968).

Ahora bien, todas las experiencias referidas están atravesadas por una serie de rasgos que dan cuenta de la necesidad de estas *formaciones intelectuales* de repensar y definir positivamente su rol dentro de una sociedad cada vez más politizada. Hay fuertes elementos comunes que hablan de una ruptura con las instituciones culturales burguesas, la búsqueda de un nuevo público y el intento de vinculación de la producción intelectual a la política, en particular al proceso revolucionario que perciben inminente. Como plantea

---

<sup>7</sup> Para un completo panorama de la cuestión ver: King, 2007; Longoni y Mestman, 2000; Giunta y Malosetti Costa, 2005; Rodríguez Agüero, 2008.

Mestman (1997a), estos grupos encontraban un sentido de intervención común en el cuestionamiento radical del sistema de dominación política, así como del funcionamiento del aparato cultural. Esto involucraba una revisión de los límites del propio campo de la actividad de periodistas, escritores, artistas plásticos, cineastas o profesionales de diversas disciplinas, y el intento de inscribir su práctica específica en las luchas contemporáneas. (Mestman, 1997a: 212-213). De allí que se hayan embarcado en la búsqueda de una estética y una práctica cultural “verdaderamente” revolucionaria -orientada al logro de una eficacia política de la obra- alejándose de los criterios modernizantes y la experimentación puramente formal que habían puesto en escena los integrantes del *Di Tella* en los años sesentas.

Otro artista vinculado a la *CGTA* y resuelto a volver política su labor creativa, fue Ricardo Carpani. Desde una posición explícitamente distante de la vanguardia plástica y con una trayectoria que se remonta a la década del '40, Carpani realiza un intenso trabajo gráfico y muralístico en circuitos ajenos al mundillo del arte: en la calle, en los sindicatos, en publicaciones políticas. En 1959 había fundado el *Movimiento Espartaco* junto a otros colegas con los cuales expuso y dio conferencias en diversas ciudades del país hasta 1961. Ese año se separó del grupo para desarrollar su trabajo con las organizaciones gremiales, ya que desde fines de los años '40 estuvo involucrado en la corriente de la denominada *izquierda nacional*, planteando desde postulados marxistas un acercamiento a la clase obrera peronista. De esos años son sus libros de ensayos sobre la relación entre arte y política: *Arte y revolución en América Latina* (1960) y *La política en el arte* (1962).

Por último, abordando una perspectiva continental, Claudia Gilman indica el año 1968 como un hito para las *formaciones intelectuales* de izquierda latinoamericanas; en sus palabras: “un año partido en dos para la familia intelectual latinoamericana” (Gilman, 2003:204). Según la autora, dos acontecimientos profundizaron el devenir de la radicalización intelectual: el *Congreso Cultural de La Habana* de 1968 y el denominado *Caso Padilla* (1968-1970).

En cuanto al *Caso Padilla*, constituyó un episodio sumamente controversial para los intelectuales que apoyaban la *Revolución Cubana*. En octubre de 1968, la *UNEAC* (*Unión de Escritores y Artistas de Cuba*) convocó a los escritores cubanos a su concurso literario anual. El jurado otorgó el premio en poesía a Heberto Padilla. Pero, el Comité de la

UNEAC, sacó una declaración en la que manifestaba que los poemas de Padilla atacaban a la *Revolución* considerándolos irritantes o por lo menos inoportunos. Luego de un período de cárcel y un año de desempleo, Padilla escribe una carta a Fidel Castro en la que aceptaba las acusaciones, aseguraba estar arrepentido y pedía disculpas. Este hecho agrió el clima entre los intelectuales quienes polemizaron al optar por una de dos alternativas encontradas, llevando a un punto crítico la relación entre los escritores-intelectuales y la *Revolución Cubana*. Las opciones fueron fundamentalmente las siguientes: por un lado, la adhesión al proceso revolucionario cubano y la reafirmación de que las sospechas sobre la aplicación de torturas a Padilla eran parte de una campaña de la prensa imperialista –entre los cuales podemos situar, con sus matices, a Walsh y Urondo-, y por otro lado, la posición sostenida en la *Carta de París* firmada por intelectuales europeos como Italo Calvino, Jean Paul Sartre, Magnus Ezensberger, Pier Paolo Pasolini junto a algunos latinoamericanos como Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, en la que se interpretaba el hecho como un giro de la *Revolución* hacia el sectarismo y el stalinismo. Es claro que la situación de Padilla emergía como síntoma de una discusión de fondo no resuelta y vinculada a la redefinición de los modelos de intervención intelectual. Así lo muestra Mario Benedetti en su texto “Las prioridades del escritor” publicado en el Nro. 68 de *Casa de las Américas*, en 1971:

Por fin explotó la bomba. Durante años, el asunto fue postergado, esquivado, pasado por alto. Pero estaba ahí. Si algo hay que agradecerle al episodio Padilla, es que de algún modo haya sido el detonante de un problema al que era necesario meterle mano: las relaciones entre literatura y revolución, con candentes subtemas como libertad de expresión para el escritor, posibilidad de crítica dentro de una sociedad socialista, inmunidad o vulnerabilidad del artista, etc. (Benedetti, 1971: 70).

De allí en más, “la familia intelectual latinoamericana” quedaría partida entre quienes apoyaban a la *Revolución* y asumían que la definición de intelectual revolucionario exigía la militancia en la lucha emancipatoria y la aceptación de las directivas de los líderes políticos revolucionarios; y quienes retomaban la tradición anclada en la identidad del intelectual como conciencia crítica de la sociedad.

En este sentido, el *Congreso Cultural de la Habana*, del cual participaron Rodolfo Walsh y Francisco Urondo, resulta un ejemplo claro de la emergencia y posterior

hegemonía de la noción del intelectual revolucionario en Latinoamérica. Hasta este momento, las diferencias entre los modelos de intervención intelectual -intelectual como conciencia crítica, intelectual orgánico, intelectual revolucionario- fueron consideradas en términos de matices o énfasis, sin afectar ni cuestionar la identidad *progresista* del intelectual. La famosa alocución de Fidel Castro, *Palabras a los intelectuales* (1961), de la que suele recordarse, “*Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución, nada*” constituía un discurso sin mayores precisiones en cuanto a criterios ideológico-políticos que parecía confirmar esa amplitud señalada, o al menos así fue interpretado por escritores como Alejo Carpentier (1970) y Nicolás Guillén (1962). En este marco, la figura emergente del intelectual revolucionario comenzó a cuestionar la noción del compromiso como garantía de la legitimidad intelectual, puesto que no involucraba un programa de acción concreto ni era fácilmente definible (Gilman, 2003: 144). De este modo, la resolución general del Congreso terminó afirmando que sólo podía llamarse intelectual revolucionario, aquel que, guiado por las grandes ideas avanzadas de la época, estuviera dispuesto a encarar todos los riesgos, incluso la pérdida de la propia vida con el objetivo de servir a su patria y a su pueblo. El ejercicio de la literatura, el arte y la ciencia era un arma de lucha en sí misma, pero el escritor sólo podía alcanzar el rango de revolucionario si poseía la disposición para compartir las tareas combativas de estudiantes, obreros y campesinos. Finalmente el Congreso sostuvo: “Los antiguos conceptos de vanguardia cultural adquieren un sentido aun más definido. Convertirse en vanguardia cultural dentro del marco de la revolución supone la participación militante en la vida revolucionaria” (citado en Gilman, 2003: 207).

Como se ve, la cuestión que subyace a todas estas experiencias y a estos debates es el problema de la fusión entre arte y política, o dicho de otro modo, de la posibilidad de vinculación entre una vanguardia cultural y una vanguardia política. Esta cuestión se ubica en Argentina en una coyuntura histórica definitivamente profundizada con el *Cordobazo* que funciona como condición de posibilidad de la intervención del intelectual como contribuyente a la obra común de la revolución. Es decir, éste tendría un aporte específico para realizar en esa brecha que se abre entre el resquebrajamiento de la hegemonía cultural burguesa y la construcción de una nueva cultura revolucionaria.

Esta posibilidad de intervención instala con gran fuerza la tensión, ya mencionada, entre el compromiso de la obra y el compromiso del autor. El paso que va del intelectual comprometido al intelectual revolucionario responde a exigencias crecientes dentro del *campo* de redefinición del rol y la función social del intelectual como partícipe de la revolución y no como conciencia crítica frente a ella. En esta línea, el parámetro de legitimidad de la acción política del intelectual, que regulaba la tensión entre los polos obra y vida, fue inclinándose hacia el segundo de los términos. La inserción en los procesos revolucionarios era el criterio de valor. Por eso mismo, muchos intelectuales y artistas exploraron y ensayaron respuestas en función del logro de una producción estético-intelectual integrada a las luchas populares que constituyera un aporte a la acción política revolucionaria. Asimismo otros se preguntaron si no había llegado el momento de abandonar, transitoria o definitivamente, la práctica simbólica o de reducirla al tiempo estricto que les dejaba la lucha política.

### **3. El pos-*Cordobazo* y la opción por la vía armada**

La situación abierta con el *Cordobazo* potenció la acción de las corrientes de izquierda en el movimiento obrero. Y si bien la protesta social y la lucha armada coincidieron en el tiempo como fenómenos del *pos-Cordobazo*, es necesario diferenciarlos y no ver en la primera la génesis de la segunda (Gordillo, 2003). La opción por la lucha armada se configuró tempranamente en la Argentina, y tuvo como precipitador el gobierno de Onganía dando forma a un proceso de conformación de organizaciones armadas provenientes de diferentes vertientes político-ideológicas. Sin embargo, lo novedoso del *pos-Cordobazo* fue que las organizaciones armadas ocuparon el espacio público presentándose claramente como una alternativa política más para el acceso al poder, sobre todo para los sectores juveniles.

Si bien la idea de la violencia como camino de transformación social antecede a los sucesos de mayo del '69, el proceso contestatario desatado allí tornó verosímiles varios de los argumentos que los grupos revolucionarios, peronistas o no, sostenían en relación con la transformación social y política, volviéndolos aceptables para varios sectores. Daniel James señala que la alternancia entre golpes militares y gobiernos civiles ilegítimos de esos años,

no sólo hizo que los partidos políticos fueran perdiendo legitimidad; también implicó la decadencia de la noción de democracia y favoreció el surgimiento y la consolidación de la violencia como forma de acción política. Esta pérdida de valor de la democracia se extendió al conjunto de la sociedad y se convirtió en la base de las confrontaciones políticas que atravesaron todo el período (James, 2003). Asimismo, desde la sociedad civil se daban muestras crecientes de desconocimiento de la atribución estatal de monopolizar el uso de la violencia. El reclamado derecho a ejercer violencia “desde abajo” frente a la injusticia “de arriba”, rápidamente iba dejando de ser un argumento discursivo para convertirse en una consigna para la acción (Tortti, 1999: 218).

La radicalización de sectores de clases medias y la juventud y la influencia de los movimientos guerrilleros en Latinoamérica, impulsó el desarrollo de las corrientes guerrilleras, de origen peronista, *Montoneros*, y de origen marxista, el *PRT-ERP*. Por otro lado, el ascenso favoreció también la influencia de corrientes de la izquierda trotskista, como el *PRT- La Verdad*, y después el *PST*.

Para Pablo Pozzi se trató de “agrupaciones que si bien al principio eran pequeñas, fueron incrementando su caudal de adherentes y su influencia en la vida política. Cada una de éstas fue producto de la época, y todas se esforzaron por conectar las reivindicaciones populares a su visión del socialismo. Comunistas, trotskistas, maoístas, guevaristas y peronistas revolucionarios atrajeron la atención e imaginación de una generación de jóvenes argentinos conocida como la generación del 70” (Pozzi, 2004).

Durante esos años hubo por lo menos diecisiete grupos armados, de los cuales cinco tuvieron alcance nacional: las *Fuerzas Armadas Peronistas*, las *Fuerzas Armadas de Liberación*, las *Fuerzas Armadas Revolucionarias*, los *Montoneros* y el *Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo* (Pozzi, 2004) cuyos repertorios de acción abarcaban desde las tradicionales manifestaciones populares hasta la violencia guerrillera, pasando por las guerras de consignas y las pintadas.

Dentro de las organizaciones armadas de raíz marxista, el *ERP* y las *FAL*, surgidas antes de 1969, se convirtieron en los principales referentes luego del *Cordobazo*, buscando ganar espacios en los sindicatos a través de la creación de células revolucionarias en las fábricas. Pero en el año '70 entraría en escena la más importante organización armada de la Argentina por el caudal de personas que movilizó: la organización de la izquierda peronista

*Montoneros* (Gordillo, 2003). La primera aparición pública de *Montoneros* tuvo un alto contenido simbólico: fue a un año del *Cordobazo* y tuvo como objetivo el secuestro de Eugenio Aramburu. El operativo estuvo comandado por Fernando Abal Medina y Emilio Ángel Maza y tres días después, luego de ser sometido a un juicio revolucionario, el General es fusilado por *Montoneros*. La consecuencia inmediata en la estructura del poder es la remoción de Onganía, diez días después del secuestro, y su reemplazo por Levingston.

El gobierno de Levingston tendrá su final tras el *Viborazo* y será reemplazado por el General Lanusse el 26 de marzo de 1971, quien asume la presidencia en un contexto de agudización de la lucha de clases producida a partir del *Cordobazo*, a lo que se sumaría el desgraciado episodio conocido como *la masacre de Trelew*. Ocurrida el 22 de agosto de 1972, ésta tuvo lugar en la base naval “Almirante Zar”, ubicada en esa ciudad, cuando fueron asesinados 16 presos políticos que habían sido trasladados allí seis días antes, luego de que se efectivizara una acción conjunta de las organizaciones *Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR)*, *Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP)* y *Montoneros*, que permitió la fuga de seis jefes guerrilleros reclusos en la cárcel de Trelew. El objetivo trazado - la fuga masiva de 110 militantes - no pudo concretarse con total éxito, razón por la cual un grupo integrado por 19 de ellos que no logró arribar a tiempo al aeropuerto, decidió rendirse el 16 de agosto ante un juez, autoridades militares y la prensa, no sin antes exigir que se garantizara su seguridad. No obstante, los marinos finalmente dispararon contra los detenidos dentro de sus celdas. María Antonia Berger, Alberto Camps y Ricardo Haidar, aunque malheridos, sobrevivieron a la masacre y sus testimonios como sobrevivientes fueron recogidos y volcados por Francisco Urondo en el libro *La patria fusilada* publicado en 1973.

Frente a esta situación, el incremento de la protesta social y el incipiente ejercicio de la lucha armada llevó a que una fracción “ilustrada” de la burguesía decidiera “asumir una defensa estratégica de su dominación (...) y valorizar nuevamente el sistema institucional que tanto había despreciado...” (Marín, 2003: 58). Lanusse evaluó que el principio de solución a los múltiples conflictos pasaba por terminar con la proscripción del peronismo y decretar una apertura política que permitiera una transición hacia la democracia. En este contexto propuso el *Gran Acuerdo Nacional (GAN)* entre los argentinos, anunciando la convocatoria a elecciones nacionales sin proscripciones para el 11 de marzo de 1973.

En 1972 Perón organiza, junto con otros partidos, el *FREJULI* (*Frente Justicialista de Liberación*). No obstante esta estrategia, Lanusse intervino para garantizar la proscripción de la candidatura de Perón. Al mismo tiempo Perón ganaba cada vez más adeptos y no vaciló en utilizar la creciente amenaza de la guerrilla urbana en su pulseada política con las Fuerzas Armadas y, más específicamente, contra Lanusse. Así, su lenguaje guerrillero se convirtió en un discurso disuasivo eficaz frente al ejército. Lejos de condenar explícitamente a las organizaciones armadas, hizo todo lo posible por alentar su accionar.

Su patrocinio para con estas organizaciones es puesto de manifiesto claramente en una larga entrevista, concedida en 1971, al grupo *Cine y Liberación*, donde Perón realizaba un llamamiento explícito a la juventud planteando la necesidad de “actualización doctrinaria” y el “trasvasamiento generacional” en el movimiento justicialista. Dentro del plan del General se encontraban tres vías para la lucha: la guerra revolucionaria, la insurrección y la normalización institucional. Luego, el tiempo se encargaría de demostrar la ambivalencia de este discurso y sus nefastas consecuencias sobre la agudización de las contradicciones dentro del partido que él conducía.

El 11 de marzo de 1973 triunfa la fórmula del *FREJULI*, Cámpora-Solano Lima, que había hecho campaña con el lema “Cámpora al gobierno, Perón al poder”. El 25 de mayo de ese mismo año, cuando asume la presidencia Héctor Cámpora, fue un día de jubiloso desborde. Al atardecer el foco de atención se trasladó hasta la cárcel de Villa Devoto, donde se hallaban gran parte de los presos políticos de la dictadura, la mayoría ligados a organizaciones armadas de izquierda, entre los cuales se encontraban Francisco Urondo y los sobrevivientes de Trelew. Luego de apresuradas negociaciones, Cámpora decidió firmar el indulto, otorgando amnistía general. Este hecho se conoció como el *Devotazo*.

El triunfo de Cámpora marcará el momento de mayor gravitación en el poder de la tendencia revolucionaria del peronismo. Esta gravitación alcanzará carácter hegemónico incluso en las universidades estatales. Allí, junto con un marcado proceso participativo de docentes, estudiantes y no docentes, en un cruce de hegemonismo y populismo, los objetivos académicos resultaron subordinados a los lineamientos ideológicos del peronismo

radicalizado, y esos lineamientos signaron los criterios de selección del cuerpo docente, los programas de estudio y los estilos de la relación profesor-alumno (Terán, 2004:82).

Por otra parte, con el peronismo en el gobierno, el operativo de retorno del líder estaba en marcha. Pero este operativo fue puesto en manos de una comisión especial en la cual operaban personajes de la derecha peronista como Osinde o Norma Kennedy, además del secretario general de la *CGT*, José Ignacio Rucci. Cada vez más notoria fue la presencia del secretario de Perón, José López Rega. Por el contrario, la *Juventud Peronista* y las agrupaciones armadas peronistas, fueron marginadas de la organización del acto de recibimiento que tendría lugar en Ezeiza.

No obstante, y en pos de intentar probar una supremacía numérica, la conducción de *Montoneros* y de la *JP* colocó todo su empeño en la movilización de las bases, confiando en que esta demostración de fuerzas les daría el lugar que les correspondía en el movimiento. Más de dos millones de personas marcharon hasta el aeropuerto, pero el encuentro con el líder no tendría lugar, ya que desde el palco, grupos de extrema derecha comenzaron a disparar contra la multitud desatando la tragedia. Las estadísticas finales dan cuenta de trece muertos y trescientos ochenta heridos (Svampa, 2003). Al día siguiente, un Perón “desencarnado” pronunciaría un contundente discurso en el cual, omitiendo cualquier referencia directa a los hechos de Ezeiza, realizaba un llamado a “volver al orden legal y constitucional, como única garantía de libertad y justicia” (Svampa, 2003:403).

Lo novedoso aquí es que Perón, un día después de su retorno definitivo, se despojó de toda ambigüedad y estableció un límite, cuya sustancia difería sensiblemente de aquel que esperaban los sectores juveniles y las organizaciones armadas peronistas. Y por mucho que éstos tardaran en reconocer las consecuencias del final del doble discurso, una cascada de hechos cada vez más convalidados por las palabras -ahora sí más claras de Perón- se encargaría de desmentir el tortuoso ejercicio de sobreinterpretación, al cual la juventud estaba acostumbrada (Svampa, 2003).

El 23 de setiembre de 1973 la fórmula que llevaba a Perón como presidente y a su esposa Isabel Martínez como vicepresidenta obtuvo el 62% de los votos. Dos días después, *Montoneros* asesina a Rucci (secretario general de la *CGT*), asestando así un duro golpe al propio Perón. Esta coyuntura marcaba el fin de la *Juventud Peronista* aliada a Héctor Cámpora, ya que el General los reemplazaba en el gobierno por sus adversarios y los

tildaba de “imberbes” y “estúpidos” en el acto del 1º de mayo de 1974 en Plaza de Mayo. Como respuesta, las columnas de la *Juventud Peronista* comenzaron a abandonar la histórica plaza. El 25 de mayo de 1974 Perón disolvía por decreto la rama juvenil del *Partido Justicialista*.

Así, el breve gobierno de Perón abrió el camino para la generalización de una serie de procedimientos autoritarios que irían, desde el cierre de publicaciones políticas y culturales de izquierda, hasta la abierta censura en los medios de comunicación y la confección de listas negras dentro del ámbito artístico. Estos procedimientos, que combinaban de manera singular la acción policial con la parapolicial de los grupos de extrema derecha enquistados en el gobierno, comenzaban a aparecer ligados al núcleo de poder del ministro de Bienestar Social, José López Rega. A nivel nacional, la organización más importante fue la *Triple A* o *AAA* (*Asociación Anticomunista Argentina*), que si bien consolidó su accionar después de la muerte de Perón, se manifestó públicamente en noviembre de 1973 cuando atentó contra el senador radical Hipólito Solari Yrigoyen, uno de los abogados que intervino en la denuncia de los hechos de Trelew. En julio de 1974, cuando la muerte de Perón deja dirigiendo el país a su viuda, rodeada de los grupos más reaccionarios del peronismo, los *Montoneros* vuelven a la clandestinidad y reanudan acciones armadas<sup>8</sup>.

En el plano económico, el gobierno de Perón impulsó un nuevo intento de “conciliación de clases” entre trabajadores, empresarios y gobierno que llevó el nombre de *Pacto Social*. Esta “tregua económica” pautaba una política concertada de ingresos en la cual los empresarios se comprometían a congelar precios y los trabajadores a aceptar la suspensión de las negociaciones colectivas por dos años. Sin embargo, la situación de crisis que atravesaba el capitalismo a nivel mundial y el resquebrajamiento de los bloques sociales que vinculaban trabajo, capital y Estado, rápidamente se convirtió en un serio obstáculo para la aplicación de una política económica similar a la implementada por Perón en 1945. El momento crítico llegó cuando la “crisis del petróleo” hizo sentir sus efectos. El incremento de los insumos importados había provocado una disminución de los beneficios de algunas empresas, razón por la cual comenzó a generalizarse el malestar por la rígida

---

<sup>8</sup> El 25 de mayo de 1973, con el triunfo de Cámpora, *Montoneros* había ingresado a la legalidad. El *PRT-ERP*, por su parte, si bien plantea una suerte de tregua, no abandona la clandestinidad.

política de precios. La tregua se hizo insostenible manifestando su momento más crítico con la implementación del plan del ministro Rodrigo (aplicado en junio de 1975), consistente en una fuerte devaluación, aumentos de tarifas y combustibles, liberación de precios y escalada inflacionaria. Sin embargo, este plan económico no pudo ser aplicado debido al movimiento de protesta que el mismo generó en el movimiento obrero. En junio y julio de 1975, por primera vez, el movimiento obrero organizado declara dos huelgas generales a un gobierno peronista y encabeza (pese a la resistencia de la burocracia sindical) multitudinarias manifestaciones a lo largo de todo el país, haciendo retroceder el plan y provocando las renuncias de Rodrigo y López Rega.

En este marco y hacia fines de 1975, la ofensiva del capital financiero ya era un hecho. Asborno señala tres factores que para esta época condicionaban el accionar del capital especulativo: el alto nivel de retribución cuantitativa a la fuerza de trabajo y una clase obrera organizada; lo extendido del desarrollo de la división social del trabajo expresado en la existencia de una producción diversificada para el mercado interno, y la presencia de un Estado con una gran injerencia económica y financiera, que actuaba como freno sistemático a las posibilidades de concentración monetaria por parte del capital financiero anclado en los grandes bancos privados (Asborno, 1993: 87).

En vistas a sortear estos obstáculos, y a acelerar el proceso de adecuación de la Argentina a la tendencia mundial, fue que a comienzos de 1976, se produjo el golpe de Estado. Fue necesaria la aplicación del terror sistemático para lograr la desarticulación y disciplinamiento de una clase obrera acostumbrada a llevar hasta el final la lucha por los derechos adquiridos.

Como he señalado, ya hacia 1973 habían comenzado a operar grupos parapoliciales y paramilitares a lo largo de todo nuestro país. De esta manera, el proceso abierto en 1955 culminó en las huelgas del 75. Para entonces las alas duras de las dos corporaciones gemelas, el ejército y la burocracia, ya habían percibido la magnitud del desafío y habían unido sus fuerzas para resolver, por medio de la represión, y a través de la *Triple A*, la anomalía cuya presencia autónoma habían detectado pero cuyos contornos no podían todavía precisar (Novaro, 2008). En palabras de Paula Canelo, civiles y militares supieron advertir la oportunidad histórica que se les presentaba para implementar el proyecto refundacional más devastador de la historia argentina. Para ello, se requería una férrea

unidad en los frentes económico -que desestructurara las bases socio-económicas del modelo de industrialización sustitutiva- y militar -que aniquilara el vasto campo de conflictividad social y política que se había conformado en las décadas anteriores- (Canelo, 2003). Al respecto señala James Petras, que jamás el Estado capitalista había actuado en una forma tan incondicional y directa a favor del capital, como lo hizo la dictadura que se instaló en el poder en marzo de 1976 (Petras, 1986).

#### **4. El *campo intelectual* setentista y el “todo es política”: el antintelectualismo y la cuestión de lo popular**

Según Silvia Sigal, el apogeo de la década del sesenta estuvo marcado por la “ilusión de una convergencia de vanguardias artística y política” (Sigal, 2002: 205), por un encuentro entre modernización y politización y por el vínculo entre compromiso político-ideológico y autonomía de la tarea específica. Después, los años setentas y el “todo es política” exigieron, tanto en Argentina, como en Latinoamérica, que la actividad de los intelectuales se pusiera completamente al servicio de los objetivos políticos. Lo cierto es que en el contexto del *pos-Cordobazo*, con el incremento de la protesta social y el ejercicio de la lucha armada, se fueron acotando los contenidos de lo que se entendía por “política”, y se fue estableciendo que la idea de acción política era equivalente a acción revolucionaria.

Por otra parte, la figura del Che Guevara, que se había configurado como la clara síntesis entre militante e intelectual, señalaba una dirección para los intelectuales revolucionarios, según la cual las tareas del intelectual eran las tareas de la revolución, y sus prioridades, “las mismas que para cualquier otro militante revolucionario, fuera éste intelectual, albañil o bombero”. Por ello, su compromiso con la revolución no se diferenciará del compromiso de cualquier ciudadano y se asimilará rápidamente a la militancia (de Diego, 2003: 27). En este sentido, resulta reveladora una anécdota, consignada en *Marcha* por el periodista Carlos Núñez desde La Habana: un intelectual se lamentaba ante Ernesto Guevara por no encontrar la manera de promover la revolución desde su trabajo específico. El Che le preguntó: “¿Qué hace usted?”. El interlocutor respondió: “Soy escritor”. “Ah –replicó Guevara-; yo *era* médico” (Gilman, 2003: 181).

El único horizonte de la política fue, a partir de entonces, sólo la revolución. De este modo, los intelectuales aceptaron un pacto con la política revolucionaria en el cual ellos entraban como elementos sin privilegios: eran ante todo militantes, combatientes. Algunos, al decir de Tortti (1999: 213) ingresaban culpabilizados al terreno político, por percibir su condición intelectual como “privilegio” y “separación” respecto del pueblo, sin embargo, en muchos casos, se trataba de una comprensión de la coyuntura como un momento decisivo: la prioridad era la política. Este modo de asumir la experiencia de la participación en los procesos revolucionarios, por parte de los intelectuales, tenía que ver con una toma de conciencia de estar viviendo un tiempo urgente, en el que la actividad y la responsabilidad políticas se volvían absorbentes e impostergables.

En este marco, el fenómeno de politización de la cultura fue siguiendo los mismos clivajes de radicalización que los enfrentamientos políticos. Así, la versión del intelectual como conciencia crítica de la sociedad, defendida en general por los escritores-intelectuales consagrados, entró en descrédito en los grupos más radicalizados. A propósito Benedetti decía en 1971: “El escritor revolucionario puede ser indudablemente la conciencia vigilante de la revolución, pero no como escritor, sino como revolucionario” (Benedetti, 1977:81). Iniciada la década, caía sobre las espaldas de Vargas Llosa, Cortázar, García Márquez y Fuentes, representantes del *boom*, la acusación de vivir una “esquizofrenia geográfica”, pues escribían y opinaban de los conflictos latinoamericanos “desde sus cómodos sillones europeos” (de Diego, 2003:29). Por esto resultaban tan problemáticas, y rechazadas, afirmaciones como las que Julio Cortázar realizó en una carta dirigida a Roberto Fernández Retamar, publicada en 1967 en *Casa de las Américas*:

Por todo esto comprenderás que mi “situación” no solamente no me preocupa en el plano personal sino que estoy dispuesto a seguir siendo un escritor latinoamericano en Francia. A salvo por el momento de toda coacción, de la censura o de la autocensura que traban la expresión de los que viven en medios políticamente hostiles o condicionados por circunstancias de urgencia, mi problema sigue siendo, como debiste sentirlo al leer *Rayuela*, un problema metafísico, un desgarramiento continuo entre el monstruoso error de ser lo que somos como individuos y como pueblos en este siglo, y la entrevisión de un futuro en el que la sociedad humana culminaría por fin en ese arquetipo del que el socialismo da una visión práctica y la poesía una visión espiritual (Cortázar, 1967: 5)

Por el contrario, los intelectuales de la franja más radicalizada, quienes ratificaron después de 1968 su alianza con la *Revolución Cubana* y se sintieron interpelados directamente por las vanguardias guerrilleras y los procesos de ascenso en las luchas populares, optarían por la respuesta del intelectual revolucionario, comprometiendo obra y vida con sus ideales. La tarea de “hacer la revolución” será la práctica dadora de sentido de todo ejercicio intelectual y de los proyectos de vida de estos intelectuales, puesto que la figura del intelectual revolucionario implicaba la asunción de la construcción del socialismo.

No obstante lo anterior, en algunos casos, este mismo proceso de radicalización intelectual potenció una descalificación sobre el quehacer intelectual, y un sesgo antiintelectualista decidiría que el vacío de legitimidad se salvara con la búsqueda, fuera del *campo intelectual*, del fundamento ofrecido por la política (Terán, 1993: 143). De hecho, algunos intelectuales y artistas, optaron directamente por abandonar el *campo cultural* y pasaron a integrarse a la lucha armada. Un caso paradigmático en cuanto a la radicalización de un grupo de artistas es el del *FATRAC* (*Frente Antiimperialista de Trabajadores de la Cultura*), un nucleamiento de artistas e intelectuales ligados a *PRT-ERP* que, hacia finales de los '60, intentó impulsar en el *campo cultural* expresiones políticas de la guerra popular revolucionaria<sup>9</sup>.

El antiintelectualismo supone la superioridad de la política sobre la actividad intelectual, cultural, literaria; y articula un discurso que surge dentro del mismo *campo intelectual* devaluando la tarea específica en confrontación con otros paradigmas de valor, encarnados por el hombre de acción y el hombre de pueblo. Implica la problematización de la relación entre la labor intelectual y la acción, entendida en términos de una intervención eficaz en el terreno político (Gilman, 2003: 166). Sin embargo, las posiciones antiintelectualistas dentro de la franja de intelectuales más radicalizados no siempre desembocaron en la total depreciación o el abandono de la actividad cultural, sino que se articularon, justamente, como una problematización, una tensión, una sospecha, un dilema planteado en torno a la eficacia de las propias prácticas culturales. Escritores como Gelman, Conti, Benedetti, Galeano, Urondo, Walsh -con sus singularidades- mantuvieron la convicción de la posibilidad de realización de un arte político surgido de ese tiempo de

---

<sup>9</sup> Para ampliar sobre el tema ver la interesante investigación realizada por Ana Longoni: “El FATRAC, frente cultural del PRT-ERP”, *Lucha armada en la Argentina*, N° 4, 2005, pp. 20-33.

urgencia y articulado como “letras de emergencia” en una búsqueda, muchas veces a expensas del propio desajuste, de un modo de integración con el pueblo y sus luchas.

Por ello, en el *campo literario* argentino y latinoamericano de esos años, la tensión instaurada por la radicalización política y el peso del antiintelectualismo, alentarán ciertas exploraciones genéricas y la apreciación de los valores estéticos e ideológicos de nuevos géneros, formatos y categorías artísticas que privilegiaban el aspecto “comunicativo” y el conocimiento de la realidad. La pérdida de legitimidad de los narradores del *boom* y la predisposición de la novela a incorporarse al mercado y a su aparato de publicidad, colaboraron con la instalación de las búsquedas de nuevas formas.

En este sentido, para José Luis de Diego (2003:69-70) y María Eugenia Mudrovcic (1993: 445-447) la dominante genérica de los años setentas será la *novela política*. Esta nomenclatura abarca los relatos testimoniales, la novela histórica y los textos que cabalgan entre el periodismo y la literatura. Mudrovcic señala que ésta no es la única manifestación de la novela en los setentas, y que el modelo no comenzó ni se agotó en la década, sino que fue en esos años cuando ocupó un lugar central. Los textos de Rodolfo Walsh, Miguel Barnet y Elena Poniatowska son ejemplos paradigmáticos de una modalidad genérica en la que se articulan los siguientes rasgos: una ideología fuertemente desinstitucionalizadora; una voluntad de rivalizar con los relatos del Estado, la historia oficial o la cultura letrada; un contenido denunciante; y un énfasis en referir lo real a través del uso del documento historiográfico, social o periodístico. Según Mudrovcic este tipo de textos puede pensarse como una lograda confluencia entre práctica literaria y práctica política:

La densidad histórica, por un lado, y la radicalización política que afectó a los espacios públicos, por otro, hizo que la práctica literaria convergiera con la práctica política y que ambas compartieran finalmente un espacio común de enunciación. La coincidencia entre vanguardia estética y vanguardia política reconoció un territorio propio en lo que, a falta de una denominación acaso más adecuada, puede llamarse “novela política” (Mudrovcic, 1993: 447).

Es claro que la opción por determinados formatos y géneros estaba fuertemente vinculada a la certidumbre de que el discurso de los intelectuales debía ser significativo para los sectores populares. De ahí la permanente voluntad de interpelación al pueblo, al proletariado, a la nación, al partido según las líneas de factura política y programática. El

acento puesto en la necesidad de que las ideas emancipadoras fueran leídas por las *masas* respondía, sin dudas, a la idea de la inminencia de la revolución, lo cual llevó a los intelectuales revolucionarios de los '70 a plantearse el tema de la política cultural desde una perspectiva amplia, en procura de revertir la histórica brecha entre intelectuales y pueblo. Se trataba de destruir los límites de los discursos y prácticas intelectuales o artísticas para instalarlos en el espacio de las luchas sociales y políticas (Sarlo, 1985: 3-4). En ese clima no es de extrañar el privilegio de ciertos formatos y temas por sobre otros: la urgencia de hablar de modo directo a los sectores populares operó en favor del testimonio y el documental, de la figuración y el lenguaje llano, aún cuando se escribiera poesía o ensayo.

A modo de cierre puede decirse que en los setentas la fracción más radicalizada del *campo intelectual* busca establecer una alianza con los sectores populares desde una lectura de la situación histórica que la caracteriza como pre-revolucionaria.

La existencia de una crisis de hegemonía se traduce en una serie de relocalizaciones y nuevos posicionamientos de los escritores e intelectuales, no solamente desde sus prácticas y desde sus ubicaciones en el *campo intelectual*, sino también desde sus vínculos con las fuerzas sociales y políticas que luchan por el poder en ese momento histórico. La crisis producida por la visibilidad de la fuerza política de los sectores populares generó en el *campo intelectual* una transformación perceptible, una redefinición, incluso, de aquello que hasta entonces se había entendido por cultura. Si *Sur* había hegemonizado el *campo* desde inicios de los años cuarenta, la aparición de autores colocados en posiciones revulsivas, como Galeano, Gelman, Walsh, Urondo, producía una transformación en el *campo* mismo.

No sólo se trató del desplazamiento de los grupos liberales ligados a *Sur* desde el centro del *campo intelectual* argentino hacia zonas más marginales, sino de la instalación de grupos intelectuales de izquierda en lugares relevantes. Esto posibilitó el cuestionamiento de la pretendida radicalidad de los proyectos modernizadores. Los intelectuales de izquierda, que disponían en ese momento histórico de una vasta base de revistas, editoriales, redes, instituciones, encuentros para el debate, espacios propios, proporcionados en buena medida por el aparato cultural de la *Revolución Cubana*, hallaron la oportunidad de discutir en sus propios términos, por así decirlo. Entonces las preocupaciones derivaron hacia la relación entre intelectuales y cultura popular, hacia la búsqueda de nuevas prácticas estéticas y políticas, hacia la puesta en juego de asuntos que

no habían ocupado atención alguna: las narrativas de los sectores populares, las prensas de organizaciones sindicales y agrupaciones políticas, el documentalismo, en un empeño por hacer visibles las relaciones de dominación y las causas que, en América latina, hacían necesaria la violencia revolucionaria.

Walsh y Urondo, encarnan este tipo de intelectuales y también participarán, desde sus propios lugares, de esa perspectiva. En este marco, la cultura setentista, se propondrá superar el hiato que separaba a los intelectuales revolucionarios de las masas, y se articularán diversas experiencias, poéticas, y prácticas intelectuales y estéticas vertebradas en torno a la tensión, muchas veces irresuelta, entre cultura, sectores populares y revolución.

## **SEGUNDA PARTE**

### **Entrelazamientos y fraternidades en las trayectorias de Rodolfo Walsh y Francisco Urondo**

## CAPÍTULO IV

### Una propuesta de lectura para los itinerarios de Walsh y Urondo

---

*Predestinación de mezclarse con la vida, de meterse.*

Oswaldo Bayer, "Rodolfo Walsh: tabú y mito" (2004)

*arderá su memoria  
hasta que todo sea como lo soñamos  
como en realidad pudo haber sido.*

Francisco Urondo, *Son memorias* (1965-1969)

Rodolfo Walsh y Francisco Urondo hacen sus primeras intervenciones en el terreno del quehacer cultural y la literatura ni bien comenzada la década del cincuenta; y despliegan su producción como artistas, periodistas e intelectuales, y su tarea como militantes, a lo largo de los cincuentas, sesentas y primeros setentas, hasta que la feroz dictadura de 1976 cercena sus vidas y silencia su trabajo<sup>1</sup>.

Ambos pertenecen a la misma generación, pues Walsh nace en Choele Choel, Río Negro, un 9 de enero de 1927 y Urondo, tres años más tarde, en la capital de Santa Fe, el 10 de enero de 1930. Sus violentas muertes a manos de las fuerzas represivas del terrorismo de Estado también se asemejan. Walsh es secuestrado y desaparecido el 25 de marzo de 1977, al día siguiente de haber distribuido la *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar*; así como Urondo moría en combate algunos meses antes en Mendoza, en junio de 1976.

Los dos escritores no sólo coinciden en el período de poco más de veinticinco años en que desarrollan su labor literaria y periodística, y en las características de su violento final, sino que se anudan entre ellos, fundamentalmente hacia fines de los sesentas y en los

---

<sup>1</sup> Como indica Gonzalo Moisés Aguilar, respecto de la producción de Walsh, y que en mi entender vale también para la obra de Urondo, sus textos se insertan en el "campo de fuerzas social" (Aguilar, 2000: 68). De allí que la escritura de ambos haya tenido canales de circulación que se jugaron a lo largo de sus trayectorias en esa puja entre los grandes medios y editoriales, los circuitos contruados desde las fracciones contestarias del *campo intelectual* argentino y latinoamericano, y las redes clandestinas. El Estado terrorista surgido en 1976 los silenció no sólo a través de sus múltiples dispositivos de control y censura, sino que los persiguió hasta darles muerte.

setentas, coincidencias y fraternidades. Éstas comprenden los vínculos de amistad, sus opciones en la esfera de las pertenencias ideológicas, la experiencia militante y el compromiso político revolucionario, así como similitudes en sus búsquedas de una práctica estético-política contrahegemónica que encarnara una respuesta superadora en relación a la crisis de la cultura burguesa. Dichas búsquedas son transitadas a través de recorridos subjetivos que se insertan en proyectos colectivos profundamente relacionados no sólo con los debates, las tensiones y contradicciones propios de los problemas y preocupaciones de la intelectualidad de izquierda argentina y latinoamericana, sino también con el desarrollo de los conflictos socio- políticos de las décadas aludidas. Los lazos que establecieron estos dos escritores con el aparato cultural de la *Revolución Cubana*, su militancia en el *MALENA*, su relación con el peronismo y la lucha armada, su participación conjunta en la realización del diario *Noticias* (de la organización *Montoneros*), su interés por lo testimonial y su apuesta por la innovación en las formas del discurso literario a fin de “revolucionarlo” y hacerlo capaz de comunicar la experiencia histórica de los oprimidos son ejemplos de la afinidad de sus búsquedas.

A propósito de esta observación, un dato que aporta a nuestra perspectiva lo encontramos en un testimonio de Lilia Ferreyra, la última compañera de Walsh, recogido por Pablo Montanaro en su valiosa biografía sobre Francisco Urondo:

Los caminos de compromiso político de Paco y Rodolfo no fueron los mismos pero siempre se encontraron en las coyunturas esenciales. En la relación entre Paco y Rodolfo había un cierto paralelismo en cuanto a iniciativas y proyectos. Yo percibía una competencia entre ambos pero en un vínculo de profundo afecto (Citado por Montanaro, 2003: 75).

Un factor decisivo que da cuenta de las concurrencias de sus trayectorias y que habilita a explorarlas conjuntamente es el hecho de que Urondo y Walsh, a diferencia de las alternativas seguidas por otros intelectuales, integraron organizaciones político-militares y se involucraron en proyectos revolucionarios que buscaban, por vía de la lucha armada, la transformación radical de la sociedad. Así, en la última etapa de sus vidas, los dos fueron militantes de la organización *Montoneros*.

En este aspecto particular, el de la opción por las armas, los nombres de nuestros escritores se asocian al del escritor Haroldo Conti, quien también fue secuestrado y

desaparecido. Algunos de los trabajos de Nilda Redondo hacen foco en esta relación entre los tres escritores examinando su trayectoria político- intelectual durante la década de 1970. Así, analiza sus opciones políticas, ciertas concepciones literarias y su relación con las políticas culturales de las organizaciones en las que militaron, para concluir que compartieron el compromiso militante y combatiente de su intelectualidad y de su cuerpo, con las luchas del pueblo. (Redondo, 2006:40). Desde otro enfoque, más ligado a la necesidad de realizar un homenaje a los escritores víctimas de la dictadura de 1976, el artículo de Juan Gelman “Urondo, Walsh, Conti: la clara dignidad”, explica los alcances de la opción revolucionaria de los tres cuando reconoce que siendo hombres de más de cuarenta años eligieron la clandestinidad y la lucha armada, cuando estaban en un momento de madurez vital y de consagración como intelectuales. De este modo afirma:

No lo hicieron atacados por alguna erisipela ‘revolucionaria’; sabían perfectamente lo que arriesgaban, la vida y, lo peor, todos los alrededores amados de esa vida. Los empujaba el ansia de poner fin a la indignidad de la Argentina. Porque esa indignidad impuesta ensuciaba su clara dignidad. Y la dignidad de ellos nunca fue materia a despacharse en gestos; respiraba con la dignidad del pueblo, y de ella respiraba. Así también lo que escribieron, fiel a la sangre y por ello mismo a la letra. (Gelman, 1997: 9)

No obstante asumir los puntos de contacto en esta tríada de escritores, considero que, en el plano de las concepciones ideológicas, existen algunas diferencias con Conti que operan a modo de una suerte de bisagra a partir de la cual Walsh y Urondo se presentan más próximos y resonantes entre sí. En primer lugar, la pertenencia ideológica, ya que Conti, si bien apoyó la lucha armada (Gelman, 1997: 9), tuvo definiciones políticas diversas a las de Walsh y Urondo. Participó en el *FAS (Frente Antiimperialista por el Socialismo)* y se incorporó en 1971 al *PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores)* para trabajar en el frente de la cultura, en organismos de periodistas y escritores (Antognazzi, 1997: 23). Redondo plantea al respecto que “Walsh y Urondo, por un lado, y Conti, por otro, participaban de distintas organizaciones y su diferencia fundamental fue Perón o no Perón: los dos primeros afirmaban que el líder podía garantizar la *patria socialista* y el último, por el contrario, advertía que se trataba de la última carta de la burguesía, es decir, del

enemigo” (Redondo, 2006: 40)<sup>2</sup>. Con esta diferenciación no se intenta indicar una jerarquización en relación con las pertenencias ideológico-políticas de los autores, sino otorgar el peso simbólico y práctico que en ellos tenía el espacio de los colectivos políticos de los que formaron parte.

En segundo lugar, otro aspecto que entrelaza los itinerarios de Walsh y Urondo, y los diferencia de Conti, se configura en torno a la adopción de estrategias de escritura y de formatos ligados a lo documental y testimonial desde los cuales enfrentan, en momentos claves, la compleja tensión de la época entre práctica de escritura y compromiso militante. Conti, mantiene su proyecto narrativo siempre dentro de los límites de la novela, aunque sus preocupaciones se relacionen con las posibilidades de politización para este género. Si bien los tres escritores dejan constancia de haber habitado contradicciones muchas veces tematizadas en sus escritos, y de haber asumido las tensiones entre palabra y acción propias del *campo cultural* en ese particularísimo momento histórico, existen en el caso de Walsh y Urondo definiciones explícitas en torno al valor de la narrativa testimonial, tanto en sus declaraciones como en sus prácticas de producción discursiva, que hacen pensar en la coincidencia de dos proyectos narrativos formulados como tentativas de respuesta en los planos literario y político para conciliar la escritura con una integración activa a la militancia. Dichas respuestas, aunque tensadas y no plenamente definitivas, tenían la especificidad de estar hondamente ancladas en el ejercicio de una *praxis* transformadora concretizada en su experiencia como revolucionarios. De esta manera, en lo que atañe a los proyectos escriturales, a las concepciones acerca de las categorías artísticas y a la

---

<sup>2</sup>Respecto de las diferencias ideológicas que señalamos, Nilda Redondo aporta algunas consideraciones interesantes en relación a las diferencias políticas entre Walsh y Conti: “Haroldo Conti se inscribe en la tradición interpretativa del peronismo que realiza Silvio Frondizi en *La Realidad Argentina* Tomo I de 1955, tal como puede verse en la lectura que hace del tratamiento de la tierra en los primeros gobiernos peronistas, tanto en “La Causa” como en “Mi madre andaba en la luz”(1975): en los dos casos se expresa que la política en relación a la tierra llevada adelante en los primeros gobiernos peronistas benefició a los grandes terratenientes y afectó a los pequeños y medianos productores. La tierra no fue para el que la trabajaba. Distinta es la comprensión que realiza del mismo fenómeno Walsh en los cuentos “Cartas” de *Un Kilo de oro*, de 1967 y “Fotos” de *Los oficios terrestres*, de 1965 en donde la visión que se da del peronismo es como enemigo de la oligarquía, entre otras cosas, por el estatuto del peón rural y la idea que introduce entre los trabajadores del campo respecto de la importancia de la sindicalización, asimismo por la extensión automática de los contratos a los arrendatarios. En una carta que dirige a Roberto Fernández Retamar en 1973, Haroldo expresa claramente su visión del proceso que se despliega, y lo que piensa de Perón: no es más que un instrumento de la derecha, “su última carta”. Según su perspectiva, en los 18 años transcurridos “Perón no ha cambiado”, porque ya ha declarado la lucha sin cuartel contra el marxismo y recientemente ha prohibido los actos en homenaje al Che. No está de acuerdo con la izquierda que apoya al peronismo “pensando obligar a Perón a deshacerse de la derecha, cuando él mismo encarna a esa fracción y se supone que se acuesta con ella” (Retamar, 1993, 230-231) (Redondo, 2005a: s/p).

utilización de los géneros y registros, Walsh y Urondo despliegan modos de escritura semejantes cuando participan, desde una estrategia conciente, del gesto narrativo-testimonial de denuncia a la violencia provocada por las dictaduras militares. Dicho gesto comienza a consolidarse hacia fines de los sesentas en América Latina como un modo legítimo de narrativa en el marco de radicalización de las prácticas intelectuales. Concretamente, la opción de Walsh y Urondo por lo testimonial y su reivindicación de este género como la categoría artística más adecuada para dar cuenta de la realidad histórica y de los procesos de lucha popular marcan notorias contigüidades y familiaridad entre ellos. De este modo, aparece un camino de indagación en el cual las articulaciones entre sus prácticas y sus preocupaciones en lo que respecta a la función del intelectual, a la acción militante, y a las tensiones y conceptualizaciones en torno a las diversas concepciones estéticas, géneros y registros escriturales son especialmente significativas y habilitan modos muy poco transitados de análisis conjunto de sus prácticas estético-políticas. Al respecto Paulo Ricci asevera:

Parangonar los recorridos subjetivos y los cuestionamientos dirigidos a la propia obra literaria de Walsh y Urondo no es para nada casual ni arbitrario, durante el intenso y último tramo de sus vidas ambos escritores fueron cultivando un vínculo, una amistad, que creció en intensidad y que no sólo está documentada en sus recorridos biográficos sino también en las conmovedoras páginas que el autor de *Esa mujer* le dedica a la muerte de su amigo poeta, muerte que antecede en apenas nueve meses el propio final (Ricci, 2008: s/n).

Con lo anteriormente dicho no pretendemos realizar una homologación de los recorridos estético-políticos de Walsh y Urondo, que claramente tuvieron particularidades y diferencias, sino poner énfasis en aquellos momentos de sus trayectorias y en aquellos aspectos de sus concepciones artístico-ideológicas y de su trabajo con la escritura en los que se producen encuentros, preocupaciones y respuestas fuertemente emparentadas, los cuales tienen lugar hacia fines de los sesentas y principios de los setentas y desembocan en el complejo entramado de búsquedas y propuestas, no siempre totalmente resolutivas, configuradas en sus prácticas del relato testimonial. Por ello, me interesa abordar en esta tesis una serie de problemáticas mutuamente influenciadas: en primera instancia, recuperar el fuerte vínculo entre Walsh y Urondo, y la confluencia que ambas obras efectivamente poseen en ese territorio que constituyen sus textos testimoniales, principalmente en el

núcleo de significaciones e implicancias que contiene la abigarrada trama entre escritura, testimonio y memoria. En segunda instancia, también busco mostrar los singulares puntos de contacto entre Walsh y Urondo en lo que respecta a cuestiones muy presentes en los debates intelectuales de las décadas del sesenta y setenta: la decisión de comprometerse activamente como intelectuales revolucionarios con las luchas populares; y los modos de incorporar esa decisión a una producción que no abandona sus preocupaciones estéticas pero que asume los avatares de la militancia y de esas luchas populares como materia discursiva. Para ello se enriquecerá el análisis trazando líneas de relación con la obra periodística, poética y ficcional de los autores a fin de cruzar sus prácticas escriturales testimoniales con el conjunto de sus escritos e intervenciones.

Cabe aclarar, entonces, que la premisa de abordaje privilegiada será la pregunta por el lugar y significación de lo testimonial en las obras de Walsh y Urondo, ya que esto posibilita atender a uno de los momentos más complejos de la producción de estos escritores-intelectuales y trazar vínculos con otros aspectos de sus concepciones estético-políticas. No obstante ello, es importante marcar que esta puerta de entrada es una posibilidad entre otras, sobre todo para no ocluir la riqueza y la variedad de matices de las búsquedas de los autores a lo largo de sus recorridos, ni negar las tensiones que atraviesan sus decisiones escriturales en relación a los fuertes y dialécticos vínculos entre arte y política. En consonancia con esta perspectiva, si bien podemos constatar desde fines de los sesentas (1968-1969) un protagonismo de la política y la experiencia militante en la producción de los autores, no me interesa mostrar el gesto de la escritura testimonial como un camino ineludible para ellos, sino más bien indagar cuáles son los modos en los que la politización de la escritura literaria es canalizada a través del testimonio inaugurando, en esta etapa, particulares modulaciones en relación al entramado entre testimonio, escritura y memoria. En estrecha vinculación con esto, se pone en juego el hecho de que sus producciones testimoniales se despliegan en el marco, tanto de una radicalización de sus prácticas estético-políticas y de su práctica político-combatiente; como de un momento nacional y latinoamericano de aguda crítica, desde una fracción importante de los intelectuales de izquierda, a los formatos y géneros tradicionales, y de una reevaluación profunda de la significación misma de la cultura.

En virtud de ello, busco reconstruir y anudar entre sí las biografías de Walsh y Urondo con una doble finalidad:

- 1) Por un lado, establecer un cruce entre sus itinerarios políticos e intelectuales, situándolos en el escenario de los procesos económicos, sociales, políticos y culturales del período que abarcan sus trayectorias, y observar sus encuentros y núcleos comunes.
- 2) Por otro lado, se busca, respondiendo a un criterio de historización, describir ciertos desarrollos e hitos fundamentales dentro de los procesos de sus configuraciones como escritores, intelectuales y militantes, y sus posicionamientos en el *campo intelectual*, lo cual facilitará la puesta en juego de la complejidad de estas tres dimensiones en el abordaje de los problemas fundamentales que vertebran esta tesis:
  - a) los avatares de la cuestión del rol social del escritor en Walsh y Urondo; b) las concepciones estético-políticas de estos escritores, otorgando especial énfasis a los momentos de búsqueda de superación de la literatura burguesa por medio de nuevos formatos discursivos capaces de revolucionar los modos de producir y concebir las relaciones entre arte, política y sociedad.

El objetivo de esta segunda parte de la tesis, entonces, consiste en la puesta en escena de las trayectorias intelectuales o biografías intelectuales de Rodolfo Walsh y Francisco Urondo desde una perspectiva configurada a través de un trabajo de entrelazamiento de sus itinerarios que atiende a una dialéctica entre prácticas culturales y prácticas políticas situadas en los procesos históricos del período 1955-1977. En este punto considero pertinente indicar que adoptar como *principio organizador* de los siguientes capítulos el concepto de trayectoria intelectual, aquí usado como equivalente de biografía intelectual, exige realizar algunas aclaraciones teórico-metodológicas.

## **1. Tras las huellas de Walsh, tras los pasos de Urondo**

Eduardo Jozami, en su biografía sobre Rodolfo Walsh, plantea que ha pensado su libro como una “biografía intelectual”, entendiéndolo con esto “el estudio de la evolución del pensamiento de Walsh expresada en su obra literaria, periodística y en su participación política” (Jozami, 2006: 17), y señalando también que retoma esta idea de un texto de

Maximilien Rubel, *Karl Marx. Essai de biographie intellectuelle* (1957). En este trabajo, Rubel, proponía un acercamiento original a la obra de Marx preocupado por seguir y descubrir el hilo de su búsqueda a través de sus escritos científicos, filosóficos y éticos, es decir, el develamiento de las motivaciones profundas de su pensamiento revolucionario. Su exposición se ordena a tematizar la relación existente entre la práctica científica y los principios éticos en Marx, sin dejar de lado el hecho de que la obra entera del filósofo surge en estrecho contacto con el campo social de su época y en el clima de la revolución industrial europea, marcada por la miseria colectiva, el empobrecimiento de amplios estratos de población urbana y las migraciones del campo a la ciudad. Según esto, toda la obra de Marx se encontraría marcada por una dialéctica entre ciencia objetiva y ética revolucionaria.

Dentro de esta perspectiva, dos elementos me parecen recuperables. Por un lado, la idea del trazado de conexiones entre ámbitos de actuación de los autores, y por otro lado, el trabajo atento a tres niveles: los procesos históricos, los desarrollos propios del *campo cultural* de la época y las prácticas políticas y escriturales que Walsh y Urondo van realizando a medida que configuran sus trayectorias. Es una mirada que pone en juego lo universal y lo particular mostrando que estos tres niveles se re-asumen en un proceso dialéctico en constante movimiento. Los itinerarios de los sujetos, entendidos a través de la relación que existe entre el horizonte histórico y las historias de vida, constituyen el punto de intersección, o bien la conciente mediación, entre la “historia histórica” y la biografía (Ferrarotti, 1990: 17).

Así pues, esta parte de la tesis pretende funcionar dentro del cuerpo de la misma como una serie de notas para una *biografía intelectual cruzada* de Walsh y Urondo, es decir, una cartografía de referencias que, centrándose en los hitos más significativos y de mayor condensación de datos para mi abordaje, vincule sus actuaciones literarias, intelectuales y políticas, así como los recorridos subjetivos y colectivos de los dos escritores. Se busca así configurar un modo de acceder a las problemáticas a las que me abocaré posibilitando a la vez un seguimiento de su desarrollo sincrónico y diacrónico.

Además, cabe aclarar que esta segunda parte de la tesis, por razones ligadas a las problemáticas que se busca examinar en esta investigación, no tiene como objetivo la realización de un trabajo biográfico en sentido estricto. Atiendo en este punto a ciertos

aportes de la *sociología de la cultura* que plantean fuertes críticas a los estudios biográficos de corte tradicional. Al respecto Bourdieu advierte sobre “la ilusión biográfica”, es decir, los riesgos de una noción ingenua de *trayectoria*, propia de la “filosofía de la acción” (sujetos autoconcientes) que supone la “historia de vida” como un camino o una carretera, “es decir un trayecto, un recorrido, un *cursus*, un paso, un viaje, un itinerario orientado, un desplazamiento lineal, unidireccional, etapas y un fin, en su doble sentido, de término y de meta” (Bourdieu, 1997: 146). Su concepción, que se condensa en la relación de doble sentido entre las estructuras objetivas (de los *campos sociales*) y las estructuras incorporadas (de los *habitus*), se opone radicalmente a los presupuestos antropológicos que en nombre de un racionalismo estrecho, consideran como irracional toda acción o representación que no esté engendrada por las razones explícitamente planteadas por un individuo autónomo, plenamente consciente de sus motivaciones. Se opone también Bourdieu a las tesis más extremas de un estructuralismo concreto, negándose a reducir a los agentes (a quienes considera activos y actuantes) a meros epifenómenos de la estructura. En este sentido, Bourdieu plantea que una ciencia rigurosa de los hechos intelectuales y artísticos entraña tres operaciones metodológicas estrechamente relacionadas que captan tres niveles interconectados de la realidad social: a) un análisis de la posición de los intelectuales y los artistas en relación a la estructura social y al conflicto de clases; b) un análisis de las posiciones que ocupan en la estructura del *campo intelectual*, definidas objetivamente por su situación en la distribución de legitimidad artística e intelectual; y c) la reconstrucción de las relaciones específicas del *campo intelectual* en vinculación con las del campo de poder<sup>3</sup> (Bourdieu, 1983). Esto constituiría la condición para reconstruir las trayectorias intelectuales de Walsh y Urondo entendidas como sistema de *rasgos pertinentes* para una biografía o una clase de biografía que pueda funcionar como un principio explicativo de las prácticas e ideologías.

Siguiendo esa idea de concebir esta suerte de biografías como principio explicativo, he recurrido a ciertos planteos de Franco Ferrarotti, quien conceptualiza las trayectorias vitales de los sujetos como la dialéctica entre el ser humano y su temporalidad, es decir, como “lo vivido dramáticamente” por un sujeto, en un terreno no elegido e históricamente

---

<sup>3</sup> A los fines del trazado de estos nexos entre estructura y conflictos sociales entre las configuraciones del *campo intelectual* y las trayectorias de los escritores-intelectuales Rodolfo Walsh y Francisco Urondo, responden las elaboraciones realizadas en los capítulos 2 y 3 de esta tesis.

marcado (Ferrarotti, 1990). Particularmente, las biografías de los escritores-intelectuales Walsh y Urondo, que tienen la característica de constituir recorridos vitales e intelectuales densos y que evidencian las marcas de esa dialéctica entre itinerario subjetivo y proceso histórico, se revelan, en ese anudamiento entre vida, práctica intelectual y práctica política, como recorridos ejemplares, en el sentido de que condensan las determinaciones de una época y una cultura. En otras palabras, estas biografías constituyen un material que totaliza un sistema social. Son la sedimentación de lo vivido en la historia (Ferrarotti, 1990: 91,103). Por ello, encontrar las huellas de sus decisiones personales, de sus elecciones políticas y de sus actuaciones estéticas, descifrar esos rastros y conectarlos, nos permite comprender, no sólo lo significativo de esas trayectorias como fenómeno social y cultural, sino también, las singularidades inesperadas que, en ese horizonte histórico, posibilitaron esos recorridos a la vez azarosos y determinados; libres y constreñidos. A propósito de estas elecciones teóricas, considero un aporte esclarecedor las siguientes conceptualizaciones realizadas por Franco Ferrarotti en su trabajo *La historia y lo cotidiano* de 1990:

No se trata de colgar mecánicamente los jirones de experiencia humana, vivida y fechada, como lo serían las historias de vida, a un hipotético “horizonte histórico”, sino más bien captar el nexo de condicionamiento recíproco que intercorre entre los diferentes niveles de experiencia y entre éstos y el plano macro sistemático estructural, de modo de fijar los primeros elementos de una *dialéctica relacional* en la que naturaleza y cultura, ambiente e historia, sistema, clase, grupo e individuo establezcan entre sí una relación necesaria y al mismo tiempo apriorística, no necesariamente previsible (Ferrarotti: 1990: 100).

Adhiriendo a estas perspectivas, intentaremos reconstruir las trayectorias entrelazadas de los autores que nos ocupan, entendidas como un objeto cuya configuración cabalga en la interconexión de los siguientes planos: los procesos históricos del período que abarca desde 1955 hasta 1977 en Argentina, la estructura y los desarrollos del *campo cultural* de la época y las elecciones/experiencias que van diseñando los recorridos de los autores. Así, el conjunto de actuaciones y concepciones ideológicas que configuran las trayectorias intelectuales de Walsh y Urondo, serán consideradas en el marco de las prácticas sociales instituidas e instituyentes que son el producto de luchas sociales y simbólicas sometidas a variaciones de orden temporal (históricas) y al estado de relaciones

de fuerza en un momento preciso, pero que no alcanzan totalmente para dar cuenta de la singularidad de esos recorridos (Williams, 1981).

Por otra parte, cabe señalar que este trabajo con las trayectorias de Rodolfo Walsh y Francisco Urondo implica una reconstrucción de sus recorridos a partir de premisas que funcionan como hipótesis de la investigación. En tal sentido, se ha puesto el énfasis en momentos de sus itinerarios que se han juzgado claves *après coup*, es decir, a partir de la ventaja hermenéutica que significa situarse en el presente y desde allí mirar hacia el pasado retrospectivamente para articular el relato de dichas biografías intelectuales. La elección de una perspectiva por así decir “invertida”, esto es, la admisión de la idea de que es el presente el que “ordena” el sentido atribuido al pasado, implica asumir, por una parte, la marca del presente en la lectura del pasado (en el sentido de que aquel no es pura transparencia, sino una posición en el orden del tiempo), y por la otra, que no hubo una trayectoria orientada desde el inicio en los recorridos que llevaron a cabo Walsh y Urondo. Más bien es a menudo el hallarnos ante el resultado de sus vidas ya concluidas y sus efectos sobre el presente que solemos atribuir orientaciones que estas no tuvieron. Aún así el presente posibilita la interpretación de recorridos que para los sujetos, sólo tuvieron una dirección precisa una vez cumplidos. Es la mirada desde el presente la que permite visualizar en los acontecimientos de 1968-1969 los momentos significativos que orientarían los recorridos posteriores y confluyentes de Walsh y Urondo. Es desde el presente que es posible ubicar *Operación Masacre* como algo más que una investigación periodística inducida por un acontecimiento inesperado: “hay un fusilado que vive”. El propio Walsh se ocupa de resignificar su obra a lo largo de un itinerario que no tuvo una dirección precisa de antemano, sino que se fue construyendo en el terreno no elegido de la historia.

Es *après coup* que podemos advertir qué elementos del *habitus* lentamente construido jugaron un papel relevante en los recorridos posteriores a 1968. Es decir, cómo se juega en Walsh su entrenamiento como escritor de ficciones policíacas en el oficio de testimoniar; cómo se juega en Urondo ese temprano interés por lo popular, por los gestos menudos de la vida cotidiana en el desplazamiento que tendría lugar a partir de sus incorporaciones a la lucha política en la inflexión de 1968-1969.

Por tanto, si el trabajo de Walsh y Urondo con los géneros testimoniales tiene lugar en distintos momentos de sus recorridos, es a la luz de los acontecimientos que precipitan

en los tempranos setentas que la opción por lo testimonial adquiere densidad, se vuelve programática y es visibilizada como respuesta provisoria a la pregunta por las relaciones entre arte y política, por el lugar de los intelectuales en la revolución, por la búsqueda de géneros capaces de proporcionar a los sectores populares una memoria propia de lo acontecido. En virtud de ello es que mi interés se ha centrado en el estudio de la producción testimonial de estos autores, que será abordada específicamente en la tercera parte de esta tesis, puesto que éste es el tipo de escritura literaria que ambos escritores ensayan como salida a un momento de crisis de la cultura hegemónica, luego de 1968, cuando se vuelven más fuertes los anudamientos de sus trayectorias.

Asimismo, el sello de lo testimonial en Walsh y Urondo tiene especificidades que pueden describirse y precisarse en estos cruces: inflexiones vitales, momentos históricos, posiciones en el *campo intelectual*, modulaciones específicas del *habitus*<sup>4</sup> de estos escritores-intelectuales. Es por esto que resulta pertinente seguir las huellas de sus recorridos, analizar su producción y sus actuaciones a fin de identificar sus preocupaciones constantes, sus concepciones artístico-ideológicas, las formas de configuración de sus *habitus*, las inflexiones en los modos de articular la relación entre práctica política y práctica literaria. Estos elementos posibilitarán comprender la significación estético-política de su escritura testimonial y los modos en los que esa escritura lleva la impronta de una época, de las condiciones históricas del *campo intelectual* y del proceso de configuración de su oficio de escritores.

Por último, y a partir de lo ya señalado, si bien la obra en su conjunto funciona en sentido estricto a la manera de horizonte interpretativo, el corpus de análisis de esta tesis está conformado por la totalidad de los textos testimoniales escritos por Rodolfo Walsh y Francisco Urondo. En el caso de éste último, dichos textos son producidos luego de la inflexión identificada en torno a los años 1968/1969. En el caso de Walsh sucede lo mismo, con excepción de *Operación Masacre*, cuya primera edición es de 1957, la segunda de 1964, la tercera de 1969, y la última de 1972. En el prólogo de las dos últimas ediciones de

---

<sup>4</sup> La categoría *habitus*, uno de los conceptos centrales de la teoría sociológica de Pierre Bourdieu, es definida por él en su libro *Campo del poder y campo intelectual* (1971) de la siguiente manera: “sistema de disposiciones socialmente constituidas que, en cuanto estructuras estructuradas y estructurantes, son el principio generador y unificador del conjunto de las prácticas y de las ideologías características de un grupo de agentes. Tales disposiciones encuentran una ocasión más o menos favorable para traducirse en acto en una determinada posición o trayectoria en el interior de un campo intelectual, que a su vez ocupa una posición precisa en la estructura de la clase dominante” (Bourdieu, 1983: 22).

*Operación Masacre* Walsh resignifica la escritura de ese texto atribuyéndole un valor de ruptura e inauguración: con este libro el escritor de policiales habría redefinido su proyecto escritural, asumiendo la denuncia de los crímenes políticos contra los sectores populares. *¿Quién mató a Rosendo?* y *Caso Satanowsky* -que al igual que *Operación Masacre* primero fueron publicados como series de notas periodísticas- son editados en formato libro en 1969 y 1973 respectivamente. Queda agregar que, en la medida que sea pertinente para la interpretación de esos textos y para el trabajo de indagación en general, se pondrá en juego el horizonte configurado por la producción de poemas, cuentos, obras teatrales, ensayos, notas periodísticas, escritos programáticos, entrevistas, papeles personales que completan la producción de nuestros escritores.

## CAPÍTULO V

### Rodolfo Walsh. Vida, cuentos, escritos hasta 1968

---

*Walsh: esas ganas de hacer justicia, de transformar.  
Esas ganas de pelear y de joder, de arrancar máscaras.*

Aníbal Ford, "Ese hombre", 2000

Los primeros tiempos de la vida de Rodolfo Walsh se pueden reconstruir sin demasiada dificultad a partir de dos textos del propio autor publicados en 1965 y 1968. Uno de ellos es una nota autobiográfica que se conoce con el título "El violento oficio de escritor"<sup>1</sup> y el otro fue titulado por Walsh "El 37"<sup>2</sup>.

Rodolfo Walsh nació el 9 de enero de 1927 en Choele- Choel, Río Negro en el seno de una familia de clase media rural (Fossatti, 1972:38). Fue el tercer hijo del matrimonio de Miguel Walsh y Dora Gill (Jozami, 2006:68). Su padre fue un "transculturado al que los peones mestizos de Río Negro llamaban Huelche"<sup>3</sup> (Walsh, 2007a (1965): 13), que trabajó hasta 1932 como mayordomo de estancia y que "tuvo tercer grado, pero sabía bolear avestruces y dejar el molde en la cancha de bochas" (Walsh, 2007a (1965): 13). Su madre era una mujer que "vivía en medio de cosas que no amaba: el campo, la pobreza" (Walsh, 2007a (1965): 14). Tuvo cuatro hermanos, Carlos, su hermano mayor, será un alto oficial

---

<sup>1</sup> El texto autobiográfico publicado inicialmente en la recopilación *Los diez mandamientos*. Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1965 (Jozami, 2006: 68), fue incluido en diversas compilaciones de escritos de Walsh posteriores con el título "El violento oficio de escritor".

<sup>2</sup> "El 37" se publicó en *Memorias de la infancia*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968, compilación a cargo de "Pir" Lugones, en la que también figuran textos de Victoria Ocampo, Leopoldo Marechal, Manuel Mujica Láinez, entre otros.

<sup>3</sup> Al llamar a su padre "un transculturado", Walsh se refiere a sus orígenes irlandeses. En las anotaciones de su diario del 5 de enero de 1972 hace referencia a esos antepasados: menciona a un abuelo, hijo de irlandeses, probablemente rico, que tuvo una estancia en Lobos y dilapidó su fortuna en el juego. Conjetura que debe haber sido su bisabuelo quien "hizo la plata" y finalmente señala que durante cuatro generaciones los irlandeses se casaron entre ellos, y que es por eso que los Walsh no tienen ningún antepasado que no sea racialmente irlandés (Walsh, 2007a: 221-222). El peso de la tradición irlandesa y la historia familiar parece haber sido significativa para Walsh: hay tematizaciones de este mundo irlandés en su obra (concretamente en la saga de cuentos de los irlandeses) y la lengua inglesa permanecerá en toda la trayectoria de Walsh como un segundo idioma. Dos de sus cuentos no publicados, "Adiós a La Habana" y "El tío Willie ganó la guerra", fueron escritos en inglés, al igual que muchas páginas de su diario personal. Walsh tradujo para *Hachette*, durante años, a decenas de autores ingleses y norteamericanos y mantuvo una activa correspondencia con un universitario estadounidense, Donald Yates, con quien concibió un proyecto editorial para publicar obras de escritores de ambos países (Walsh, 2007a (1957): 31-41); (Jozami, 2006:28).

de la Armada y "antítesis ideológica"<sup>4</sup>; Miguel, Héctor, su hermano dos años menor, y su hermana Catalina, que será monja (Jozami, 2006:68).

Su infancia y su adolescencia, como indica Ernesto Luis Fossatti en la entrevista que le realizó para *Primera Plana* en 1972, transcurren entre las violentas frustraciones de la Década Infame. Cuando Rodolfo Walsh tenía cinco años, en 1932, el padre dejó su puesto de mayordomo en campos ajenos para trabajar por cuenta propia tierras arrendadas. La familia se mudó a la localidad de Benito Juárez, en Buenos Aires, buscando un lugar donde fuera posible proporcionarles educación a los hijos. Aquí comenzó la declinación económica de la familia, situación que se inscribe en el drama de los chacareros de la provincia de Buenos Aires arruinados en masa en los años treinta como consecuencia de la denegación del crédito, las maniobras con los precios y la manipulación de los poderes locales por los grandes terratenientes. Así, en 1936, los Walsh ven rematar su propiedad, lo cual determina que deban mudarse a Azul donde se produce una obligada disolución del grupo familiar que lleva a Rodolfo y a su hermano menor, Héctor, a un internado de monjas irlandesas en Capilla del Señor. Walsh se refiere a esos momentos de derrumbe familiar de la siguiente manera:

El 36 fue el año de la caída. Empezó con un remate y terminó con un éxodo, una secreta ola de pánico.

Mi padre había tenido la poca suerte de establecerse por su cuenta en plena crisis. En 1932 dejó un puesto de mayordomo de estancia en Río Negro por una chacra arrendada en Juárez y una casa alquilada en el pueblo. La razón de esa mudanza éramos nosotros, los cuatro hijos que seríamos cinco al nacer mi hermana. Había que educarnos: la exigencia, que él aceptó sin entusiasmo, era de mi madre. En cuatro años estábamos en la ruina. Ahí fue el remate y la mudanza furtiva a Azul, donde acabaron con lo que quedaba, el piano, el auto.

Fue muy brusco todo eso. Apenas tuvieron tiempo de ponernos en seguridad. Mis dos hermanos mayores fueron a casa de mi abuela en Buenos Aires; la más chica se quedó con ellos en una pensión de la calle Moreno, con nosotros no sabían qué hacer. Héctor tenía ocho años, yo diez. Alguien les dijo que en Capilla del Señor había un colegio irlandés para huérfanos y pobres. Nos llevó mi padre. Recuerdo el día: 5 de abril de 1937.

Los cambios fueron tan rápidos, violentos, que hasta hoy me asombran. Todo estaba mal, absurdo, equivocado (Walsh, 2007a (1968): 16).

---

<sup>4</sup> Eduardo Jozami aporta algunos datos sobre esta suerte de "antítesis ideológica" representada por Carlos Walsh en relación a Rodolfo: "Por su parte, Carlos Walsh, el hermano mayor, un alto oficial de la armada, consideraba que Rodolfo desperdició su genio y lo atribuía al "instinto subversivo" que, a su juicio, se habría originado en el resentimiento incubado en las aulas del internado irlandés (Jozami, 2006:24).

Walsh permanecerá en este tipo de instituciones educativas hasta 1940: luego del colegio de monjas irlandesas, recalará en el “Instituto Faghi” de Moreno, para trasladarse más tarde a la Capital y allí terminar el secundario. Estos momentos son relatados en la mencionada entrevista de *Primera Plana*:

“Mi padre –recuerda- es en sus mejores épocas mayordomo de estancia; en las peores, ronda el puerto buscando trabajo”. En ese mundo de incertidumbre solitaria crece Rodolfo Walsh. A los cinco años deja Choele-Choel, donde nació, y viaja con sus padres a Buenos Aires. Hasta sexto grado es un interno más en un colegio pupilo de Moreno: “Cuatro años estuve allí, hasta fines del ’40. Aquello era muy parecido a una cárcel para chicos” (Fossatti, 1972:38).

El ámbito de los internados irlandeses será recordado por el escritor (a veces con humor, a veces amargamente) como signado por la represión y la violencia, donde la nota principal estará dada por el autoritarismo, la miseria y el castigo corporal. En la serie de cuentos de los irlandeses aparecerá este mundo como tema y la experiencia autobiográfica nutrirá los materiales narrativos. Invocando la misma atmósfera, afirmará en “El 37”, que la ruina económica de su familia y las amargas vivencias que vendrían con ella, le permitieron empezar “a probar el sabor de mi época, y eso era una suerte” (Walsh, 2007a (1968): 22). Esta visibilización de los vínculos entre las historias particulares (su historia particular, en este caso) y la historia de una sociedad es una operación narrativa propia de Walsh que le confiere a sus memorias de infancia una dimensión política y colectiva. La experiencia individual se colectiviza, la vida personal se coloca en un marco social y se comprende en la dinámica de los procesos económicos, sociales y políticos. De hecho este procedimiento narrativo será la columna vertebral en la reconstrucción de los hechos en sus investigaciones periodísticas y relatos testimoniales, siempre inscrita en dos registros: el personal, recorrido biográfico por la historia vivida de los protagonistas; y el social, campo tensionado por lógicas de poder que cercenan y determinan política, económica, violentamente, el terreno donde se cruzan las trayectorias individuales (Alabarces, 2000: 33; Fernández, 2005, Grasselli, 2010a). Del mismo modo, según Jozami, la decadencia económica de los Walsh y la desintegración del núcleo familiar en los años treinta serán determinantes en la concepción ideológica de Walsh sobre la oligarquía, que permanecerá,

a lo largo de toda su trayectoria, como un componente central en su visión del país (Jozami, 2006:30).

## **1. Construir el oficio de escritor**

En la aludida entrevista realizada por Fossatti en 1972, se afirma que cuando Walsh, a los diecisiete años termina el colegio secundario<sup>5</sup>, comienza su itinerario por las oficinas porteñas (Fossatti, 1972: 38). Estas oficinas no son otras que las de la *Editorial Hachette*. Sucede que por esos años, en 1944, ya afincado junto a uno de sus hermanos en una pensión de la ciudad de Buenos Aires, había entrado a trabajar en esa editorial como corrector de pruebas de imprenta y traductor del inglés. Trabajando para *Hachette* tradujo, entre muchos otros, a Ellery Queen, Víctor Canning, Cornell Woolrich y William Irish, todos escritores del género policial, para las difundidas colecciones *Evasión* y *Serie Naranja*. La propuesta de ambas ediciones era la de convertirse en un pasatiempo para los aficionados a la lectura policial (Fernández, 2005: 16-17).

La época en que Walsh traduce y corrige para *Hachette* estaba marcada por el creciente auge de la literatura policial en Argentina. La expansión del género no era, por mucho, una excepción dentro del campo editorial: desde 1936 se estaba viviendo un período de gran prosperidad para la industria cultural argentina, cuyas causas pueden rastrearse en el colapso de la producción editorial española como consecuencia de la guerra civil, que por esos tiempos acontecía en ese país. Los libros argentinos eran, en ese contexto, generadores de divisas, siendo su publicación esperada en todos los países de habla hispana (Rivera, 1998; Fernández, 2005). Los textos policiales formaban parte de este fenómeno junto a otras producciones culturales marcadas por ese vínculo entre la industria cultural y la masividad del consumo popular, como por ejemplo: el tango, el folklore, las revistas populares, el teatro. Ya en los años del primer peronismo, si bien, como señala Alabarces, el gobierno no diseñó una política cultural cohesionada con el resto de sus prácticas, la ejerció inevitablemente en un contexto donde la elevación del poder adquisitivo, la modernidad de la industria cultural, y la presencia de nuevos consumidores

---

<sup>5</sup> En esta entrevista se menciona que Walsh fue expulsado del colegio, dato que no aparece corroborado en ninguna de las biografías consultadas, ni en sus papeles personales: Jozami, 2006; Fernández, 2005; Baschetti, 1994; Arrosagaray, 2006, Laffogue, 2000.

lleva al surgimiento o consolidación de una enorme cantidad de productos culturales que tienen como actores y destinatarios a las clases populares (Alabarces, 2000: 29). En vínculo con esa ampliación del público lector, con su diversificación y sus crecientes exigencias, aparecen nuevas colecciones de narraciones policiales como *El Séptimo Círculo* de *Emecé Editores*, dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (Ferro, 2009: 144), colecciones con la cual competían las mencionadas *Evasión* y *Serie Naranja* de *Hachette*.

Estas configuraciones del espacio cultural se tradujeron, como se señaló en el capítulo 2 de esta tesis, por un lado, en la conformación de un público lector ávido de títulos de calidad y a bajo costo, y, por el otro, en el surgimiento de nuevas especialidades técnicas vinculadas al negocio editorial. Entre los primeros, encuentra su público el relato policial, y, entre las segundas, encuentra el escritor otras formas de sustento que hasta ese entonces le eran, en parte, desconocidas, como la de corrector, asesor literario, antólogo, director de colección, traductor. Rodolfo Walsh recorrió todas las etapas de la formación del escritor profesional inscripto en las exigencias de la industria del libro: se inicia como corrector, una de las posiciones más periféricas, para luego ser traductor y finalmente antólogo, ambas actividades subsidiarias del oficio de escritor. Más tarde también escribirá cuentos policiales.

En esos años en que se desempeñó como trabajador de la industria cultural, más precisamente en 1944 y 1945, Walsh también experimentó la militancia política. Como surge de la lectura de algunos de sus papeles personales, el escritor tuvo varios acercamientos a la *Alianza Libertadora Nacionalista*, una organización que poseía un importante componente antiimperialista. Quizás la influencia de una educación conservadora y católica durante la infancia<sup>6</sup>, sumado al manifiesto interés que tenía por el antiimperialismo, fueron los elementos que provocaron su juvenil identificación con ese proyecto (Jozami, 2006). Respecto de esta experiencia política, diría en 1972 – ya definido como peronista- que en 1945 había adherido “a la gesta popular, pero desde la derecha” (Fossatti, 1972:39), pero al mismo tiempo, desdibujando la posibilidad de una verdadera convicción en esa elección política afirmaba que “a los 18 años no estaba en condiciones de

---

<sup>6</sup> Eduardo Jozami, en un pasaje de su biografía de Walsh, apunta que Rogelio García Lupo señala que cuando conoció a Walsh, “su nacionalismo político se apoyaba sobre una formación cultural católica. Esta formación -agrega- era compartida por su primera esposa, Elina Tejerina, quien en los años cincuenta traducía a Giovanni Papini, un autor, entonces muy leído por los católicos, que vivía apostrofando a la Iglesia por su indiferencia ante la cuestión social” (Jozami, 2006:45).

interpretar lo que vivía (...) era un año de trompadas en la calle, de corridas” (Fossatti, 1972:39). Del mismo modo, en un tono muy crítico, admitía la existencia de fuertes problemas antisemitas y anticomunistas en muchos miembros de la organización. En una anotación de su diario, que hace referencia a la destrucción del edificio de la *ALN* en ocasión del golpe militar de 1955, su crítica se vuelve más severa:

La Alianza fue la mejor creación del nazismo en la Argentina. Hoy me parece indudable que sus jefes estaban a sueldo de la embajada alemana (...) Sin embargo la Alianza encarnó la exageración de un sentimiento legítimo, que encarriló masivamente en el peronismo. La Alianza no podía conseguir eso (...) porque era antisemita y anticomunista en una ciudad donde los judíos y la izquierda tenían un peso propio; luego porque sus ideales eran aristocratizantes, aunque encarnaran en individuos de clase media (Walsh, 2007a: 23).

No obstante, Walsh siempre fue un nacionalista convencido: ese “sentimiento legítimo” se resume para Walsh en los principios básicos del nacionalismo económico, intervención del Estado, nacionalización del petróleo y de los servicios públicos que figuraban en el programa de la *ALN*. Como activista de la *Alianza*, en un primer momento, apoyó al peronismo “porque veía en él una fuerza nacionalista” (Fossatti, 1972:39), pero cuando el gobierno peronista firma las *Actas de Chapultepec*<sup>7</sup> y desarrolla la política de movilización de los recursos petroleros vía contrato con la empresa estadounidense *California Argentina*, Walsh frustrado y hastiado de la conducción de la *ALN*, se aleja de ella, del peronismo, de la política directamente ligada a los espacios partidarios (Jozami, 2006:33).

En 1950, Walsh, quien había incursionado haciendo algunas materias de Letras en la *Facultad de Humanidades* de la *Universidad de La Plata*, se casa con Elina Tejerina, una compañera de estudios. Poco después, al ser ella designada directora de una escuela para ciegos en La Plata, fijan su residencia en esa ciudad. Allí nacerán sus dos hijas: María

---

<sup>7</sup> Las *Actas de Chapultepec* fueron firmadas por 20 países americanos en 1945, bajo la supervisión de los Estados Unidos. Su objetivo era establecer un sistema de defensa hemisférica contra la “amenaza del comunismo”, llamado *Tratado Interamericano de Asistencia Recíproca (TIAR)*. La Argentina en ese momento se opuso; pero más tarde el gobierno peronista accedió a sumarse a la convocatoria (Vinelli, 2008: 24).

Victoria<sup>8</sup>, en septiembre de ese mismo año y Patricia, en julio de 1952 (Lafforgue, 2000:18).

Por esas fechas, nuestro escritor ya había traducido una importante cantidad de obras del inglés y del francés, y aunque su nombre comenzaba a circular en los ámbitos más relacionados con la literatura policial, aún no había publicado ningún relato de factura propia. Su primera producción literaria llegó cuando la editorial *Emecé* y la revista *Vea y Lea* organizaron un concurso de cuentos policiales, con un jurado integrado por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Leónidas Barletta. Walsh envía el cuento “Las tres noches de Isaías Bloom” -con el seudónimo de Simbad- que recibe una mención especial y es publicado en agosto de 1950 en *Vea y Lea*, siendo ésta la primera aparición pública de la narrativa walshiana. Diez meses más tarde, en junio de 1951, la revista *Leoplán* publicará el cuento “Los nutrieros”, un relato de corte policial-social (Romano, 2000: 75). Así comienza su asidua colaboración con esas dos publicaciones de gran circulación, *Vea y Lea* y *Leoplán*.

El carácter pasatista de las dos revistas hacía que compartieran algunos espacios dentro del mercado editorial, sin embargo, el público al que apuntaban era bastante diferente (Fernández, 2005:23). Al respecto Eduardo Romano realizó un estudio semiológico de ambas revistas y señaló que, mientras *Leoplán* era un magazine popular que distribuía con cierto equilibrio en el espacio textual de la revista la información, el entretenimiento y la literatura -ésta última siempre seguida de indicaciones realizadas especialmente para guiar su lectura- y delineaba, de esta manera, un perfil de lector de competencias escasas pero empeñado en ascender socialmente a través del incremento del capital simbólico; *Vea y Lea* apuntaba a una franja sociocultural de mayor jerarquía cuyas ambiciones estaban puestas en los consumos de la alta burguesía, donde la idea de “lo distinguido” modelaba comportamientos y valoraciones (Romano, 2000: 73-88). No obstante, y más allá de sus diferencias, la característica común a las dos publicaciones era su amplia circulación, lo cual ubicaba a Walsh en un espacio enunciativo donde la escritura estaba dirigida a una lectura masiva. Esa conciencia de estar escribiendo para miles de un escritor que va configurando su carrera literaria en estrecho vínculo con su actividad laboral

---

<sup>8</sup> María Victoria Walsh (Vicki), militante montonera, fue asesinada por la dictadura el 29 de septiembre de 1976. Las circunstancias de su muerte son reveladas por el propio Rodolfo Walsh en sus textos testimoniales “Carta a Vicky” (1976) y “Carta a mis amigos” (1976).

en la industria cultural, tiene dos derivaciones: la experiencia de que “los públicos masivos no son el peligro que acecha a la pureza intelectual” y la constatación de que la escritura literaria puede ejercitarse en una zona de la producción cultural estrechamente asociada a la práctica del periodismo (Alabarces, 2000: 35).

En *Vea y Lea* publica alrededor de una decena de cuentos policiales o emparentados con lo fantástico<sup>9</sup>; mientras que en *Leoplán* aparecerán durante toda la década del cincuenta tanto cuentos, como notas de divulgación cultural, de actualidad (a veces firmadas con su nombre y otras veces con el seudónimo de Daniel Hernández) y, más adelante, de corte político<sup>10</sup>. Como traductor de novelas policiales seguía realizando algunas colaboraciones para *Hachette* y para la colección *El séptimo círculo* de *Emecé*.

El año 1953 es el año de afianzamiento del proyecto intelectual que ha venido construyendo Walsh en torno a los espacios culturales y literarios ligados a la literatura policial. La editorial *Hachette*, en la que había trabajado algo más de seis años, le encomienda la realización de una antología de cuentos policiales de autores nacionales. Así sale publicada, en el número 29 de la colección *Evasión*, la antología *Diez cuentos policiales argentinos* con un pequeño prólogo o noticia de Walsh. En ella se encuentran incluidos textos de Jorge Luis Borges, Manuel Peyrou, Bustos Domecq, nombre del autor ficticio con el que firmaban sus relatos detectivescos Borges y Bioy Casares, y Jerónimo del Rey, seudónimo del cura Leonardo Castellani. Cierra la antología con un relato inédito del propio Walsh, “Cuento para tahúres”.

También en 1953 se produce el hecho literario más notorio de esta etapa de la producción walshiana: la publicación de *Variaciones en rojo*, un volumen compuesto por tres relatos<sup>11</sup> que muestran a un escritor conocedor de las reglas del género desde el cual escribe y adentrado en la tradición del policial clásico o de enigma. Este primer libro, publicado por *Hachette* bajo el número 192 de la *Serie Naranja* gana el *Premio Municipal de Literatura de la Ciudad de Buenos Aires* de ese mismo año. En este momento en que se

---

<sup>9</sup> En *Vea y Lea*, Walsh publicó entre 1951 y 1962, además del mencionado “Las tres noches de Isaías Bloom”, los siguientes cuentos: “Los ojos del traidor” (1952); “El viaje circular” (1952); “Simbiosis” (1956); “La trampa” (1957); “Zugzwang” (1957); “Los dos montones de tierra” (1961); “Transposición de jugadas” (1961); “Cosa juzgada” (1962).

<sup>10</sup> Los cuentos de Walsh publicados en *Leoplán* son, además del ya citado “Los nutrieros”, los siguientes: “Crimen a distancia” (1953); “La sombra de un pájaro” (1954); “Tres portugueses bajo un paraguas (sin contar el muerto)” (1955).

<sup>11</sup> Los tres cuentos reunidos en el volumen *Variaciones en rojo* son, además de aquel que le da nombre al libro, “La aventura de las pruebas de imprenta” y “Asesinato a distancia”.

materializa el gesto inicial de escritura literaria en Walsh, también se inicia su actividad periodística con varios artículos publicados en *Vea y Lea* y *Leoplán*, revistas en las que ya había publicado sus primeros cuentos. Los artículos que escribe para ambas, durante la primera mitad de los años cincuenta, tratan, en un sentido amplio, sobre literatura: el módico prestigio que Walsh había ido ganando como escritor y experto en literatura policial se traduce en la elección de las temáticas, ya sea la producción de Conan Doyle, la enfermedad de Giovanni Papini o la propuesta de Ambrose Bierce para su integración al canon literario<sup>12</sup>.

Otros dos episodios de esos años, más precisamente de 1954, dan cuenta de ese afianzamiento de un proyecto intelectual que, iniciado en los márgenes del *campo literario*, se direcciona en búsqueda de posiciones más centrales. Estos episodios constituyen marcas claras del lugar que ha logrado ocupar Walsh en dicho *campo*: es el lugar de un autor que avanza en camino hacia el reconocimiento en el campo de la institución literaria. El primero de ellos es la publicación, en la sección Artes-Letras-Bibliografía del diario *La Nación*, de la nota “Dos mil quinientos años de literatura policial” sobre la historia del género policial<sup>13</sup>. El artículo aparecido el domingo 14 de febrero se propone como el texto de un especialista, en el cual se demuestra un conocimiento exhaustivo de textos clásicos como los de Edgar Allan Poe y Conan Doyle, al mismo tiempo que señala pasajes de obras de la literatura universal que contribuyen a su argumentación como el *Zadig* de Voltaire, el *Quijote* de Cervantes, la Biblia, el *Popol Vuh*, textos de Heródoto, la *Eneida* de Virgilio, *De Divinatione* de Cicerón, *El Decamerón* de Boccaccio, *Las mil y una noches*, *El difunto Matías Pascal* de Pirandello. Todas estas obras son puestas en relación a partir de agudas y originales apreciaciones de Walsh tendientes a corroborar su hipótesis inicial: “...es posible demostrar que la totalidad de los elementos esenciales de la ficción policíaca se hallan

---

<sup>12</sup> Las notas publicadas en esos años por Rodolfo Walsh en *Leoplán* son: “Giovanni Papini y la lucha contra el demonio” (febrero de 1954); “Un estremecimiento, por favor (En torno al cuento fantástico y de suspenso)” (mayo de 1955); “Cierre la puerta” (julio de 1955); “2-0-12 no vuelve” (diciembre de 1955); “Los peores desastres del siglo” (septiembre de 1956, con seudónimo de Daniel Hernández); “Aquí cerraron sus ojos” (octubre de 1956) (Link, 2007: 439-440)

<sup>13</sup> Unos meses después de la publicación del artículo de *La Nación*, Adolfo Pérez Zelaschi, uno de los cuentistas policiales más estimados desde los 40, se refiere elogiosamente en el número 189 de *Vea y Lea* a “Dos mil años de literatura policial” y, en general, a la obra de Walsh, lo que evidencia que el autor de *Variaciones en rojo* ya es reconocido por sus pares (Jozami, 2006: 58).

dispersos en la literatura de épocas anteriores, y que en algún caso aislado ese tipo de narración cristalizó en forma perfecta antes de Poe” (Walsh, 1954).

Coincido con Jorge Lafforgue cuando señala que este artículo debe ser leído en relación con la “Noticia preliminar” de Walsh que abre la antología *Diez cuentos policiales argentinos*, ya que ambos permiten observar la perspectiva que el escritor tenía de la particular situación del *campo*, e inferir la valoración que hacía de sus posibilidades como escritor que trabaja sobre esas zonas de la producción literaria de poco prestigio para los ámbitos de la cultura oficial, pero que lentamente comienzan a ganar espacios (Lafforgue, 2000: 221) Esa genealogía del relato policial, que es presentada en el artículo de *La Nación*, lo emparenta con los clásicos de la literatura universal, en un intento de contribuir a forjar una legitimidad para un modo de escritura considerado un género menor dentro del sistema literario. De manera que Walsh plantea en la “Noticia preliminar” el estado de situación de los escritores de novelas policiales dentro del *campo literario* argentino en un momento de cierta consolidación del relato de enigma, haciendo un señalamiento fundacional para el género en el ámbito local al indicar lo inaugural de un cuento de Borges y Bioy Casares. También le otorga una indudable importancia a Borges en la difusión y redefinición del status del relato policial en el orden de lo literario<sup>14</sup>, a la vez que reflexiona sobre los nudos problemáticos de la figura del detective y el escenario de la acción en un ámbito local, recuperando las respuestas elaboradas por los escritores de policiales nacionales:

Hace diez años, en 1942, apareció el primer libro de cuentos policiales en castellano. Sus autores eran Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Se llamaba “Seis problemas para Isidro Parodi”, y tenía el doble mérito de reunir una serie de plausibles argumentos, y de incorporar al vasto repertorio del género un personaje singular: un “detective preso”, cuyo encierro involuntario – y al parecer inmerecido- ponía de relieve la creciente tendencia de los autores policiales a imponerse un afortunado rigor y una severa limitación de los medios al alcance del investigador (...) El mismo año de 1942 Borges había escrito un cuento policial – “La muerte y la brújula”-que constituye el ideal del género- un problema puramente geométrico, con una concesión a la factibilidad humana: el detective es la víctima minuciosamente prevista. Estas obras junto con “las nueve muertes del Padre Metro, de J. del Rey, y “La espada dormida”, de Manuel Peyrou, son el comienzo de una producción que ha ido creciendo en

---

<sup>14</sup> Un estudio completo y muy agudo sobre la historia del relato policial en la Argentina, es el artículo “Breve historia de una apropiación. Apuntes para una aproximación al género policial en la Argentina” de Manuel Rud, publicado en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, número 17, Universidad Complutense de Madrid, 2001. El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/apropia.html>

cantidad y que quiere estar al nivel de la excelente calidad técnica de los iniciadores.

Paralelamente a este desarrollo, se ha producido un cambio en la actitud del público: se admite ya la posibilidad de que Buenos Aires sea el escenario de una aventura policial. Cambio que puede juzgarse severamente a la luz de una crítica de las costumbres, pero que refleja con más sinceridad la realidad del ambiente y ofrece saludables perspectivas a la evolución de un género para el que los escritores argentinos me parecen singularmente dotados. (...)

Una prueba del interés que despierta el género fue el concurso organizado en 1950 por una conocida revista y una editorial locales. Se recibieron nada menos que ciento ochenta cuentos. (Walsh, 1953: 7-8)

El segundo acontecimiento es un reportaje que le realizó Ignacio Covarrubias a Rodolfo Walsh, para *Leoplán* en octubre del mismo año, luego de haber obtenido el *Premio Municipal de Literatura*. El eje del reportaje es nuevamente el problema del ambiente en el relato policial y las posibilidades que tienen los autores nacionales de desarrollar una trama policial en un escenario argentino. Aquí Walsh, reafirmando lo planteado en la noticia preliminar a la antología *Diez cuentos policiales argentinos*, realiza la operación de nacionalizar/acriollar e insertar este género en la tradición de la cultura popular argentina, desplazando su posibilidad de desarrollo desde el ámbito anglosajón hacia los márgenes del Plata (Rama, 1994 (1983): 80; Lafforgue, 2000: 221). El lugar de cierta legitimidad concedido a Walsh para expresar estas consideraciones suyas tan singulares acerca del relato policial, es decir, la posibilidad otorgada para operar esa “traducción” o “nacionalización” de este género (Lafforgue, 2004) sumada a la presentación que elabora Covarrubias al inicio del reportaje dan cuenta, por una parte, del reconocimiento obtenido por Walsh entre sus pares, condición indispensable para posicionarse dentro del *campo* (Covarrubias era un narrador consagrado de cuentos policiales), y por otra, de cómo el género policial comienza a imponer su lugar en el sistema literario desde lo que implica su producción y consumo masivos: es un producto cultural emergido de los engranajes de la industria editorial, y posee una gran demanda por parte de los lectores provenientes de sectores populares y de la clase media:

En el país hay varios millones de lectores de novelas policiales y una docena de autores. Walsh es uno de ellos, y de los mejores, como lo demuestra el lugar alcanzado en las letras –las letras rojas, podríamos decir-, y un reciente premio Municipal que consagró su volumen de cuentos, reunidos con el sugestivo título de *Variaciones en rojo*.

Nadie más indicado, pues, para esclarecer el panorama del crimen novelesco...(Covarrubias, 1994 (1954): 27).

Como surge de las observaciones anteriores, en la década de 1950, la literatura policial se ha ido constituyendo en un espacio importante en torno a las editoriales y colecciones mencionadas, con la participación de un número no desdeñable de escritores. Walsh ya ocupa en ese *campo* un lugar destacado, sin embargo también incursiona en otros ámbitos intelectuales en los que ejerció una escritura literaria de rasgos diferentes a la que fuera dominante en su proyecto narrativo de esos años.

Entre 1953 y 1954, participa de las actividades del grupo cultural *Fénix*<sup>15</sup>, formado por estudiantes de la *Facultad de Humanidades* platense, que promueve conferencias y edita una publicación mimeografiada, donde aparecen dos breves cuentos de Walsh, “El Santo” y “El ajedrez y los dioses” (Jozami, 2006: 43-44; Lafforgue, 2000; 220)<sup>16</sup>. Muy breves, ambos textos tienen rasgos que los acercan al género fantástico y se parecen menos a los cuentos policiales de corte clásico que Walsh escribió en esos años, que a los textos breves de humor o misterio que publicó en algunas revistas en los años sesentas<sup>17</sup>. Esta publicación estudiantil de la que sólo aparecieron dos ediciones en 1953 y 1954 se distribuía de mano en mano y era costeadada por sus redactores. Reflejaba sólo tangencialmente la problemática política; sin embargo, todo indica que los integrantes del grupo, del que también formaba parte Elina Tejerina, compartían un firme sentimiento antiperonista (Jozami, 2006: 44). Así, en el marco de una *Cátedra de Enseñanza Libre* creada por el grupo editor de *Fénix*, fueron invitados una serie de intelectuales para dar conferencias, todos ellos reconocidamente opositores a Perón como Jorge Luis Borges, Francisco Romero o Vicente Fatone. Los dos últimos integraban el Consejo de Redacción

---

<sup>15</sup> *Fénix* era una revista underground que fue pensada como el vocero de un grupo de jóvenes de formación universitaria –Rubén Córco, María Celia Agudo, Saúl Yurkievich, Arnaldo Calveira, Alfredo Delucchi, Néstor Gaffet, Juan Echeverri- con el que Rodolfo Walsh toma contacto durante su intento de cursar la carrera de Letras en la *Facultad de Humanidades* de la *Universidad Nacional de La Plata*. Estos datos son proporcionados por Roberto Ferro a Jorge Lafforgue y aparecen reproducidos en las páginas 238 y 239 de Lafforgue, J. (comp.) (2000), *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Madrid-Buenos Aires, Alianza.

<sup>16</sup> En esa misma época interviene en un concurso de literatura infantil con un cuento, “La muerte de los pájaros”, que merecerá ser publicado en la edición *Veinte cuentos infantiles ilustrados por niños*, Buenos Aires, Kraft, 1954, pp. 109-116.

<sup>17</sup> Roberto Ferro señala que “El santo” y “El ajedrez de los dioses” participan de la poética del relato fantástico, en el linaje de la *Antología del cuento extraño*, que Walsh compiló en 1956 (Lafforgue, 2000: 238).

de *Imago Mundi*, que funcionaba como referencia cultural alternativa a la universidad oficial (Jozami, 2006: 44).

Walsh, que se había opuesto a las políticas peronistas a fines de los cuarenta, permanece inserto, por sus actividades laborales y por los espacios desde los cuales va construyendo su itinerario de escritor, en ámbitos donde el predominio del antiperonismo era particularmente marcado: la industria editorial y la universidad. No era raro que coincidiera con sus compañeros del grupo *Fénix*, jóvenes estudiantes de Humanidades con inquietudes literarias, quienes se consideraban opositores porque en la universidad peronista predominaba, en general, una orientación cultural conservadora y un sesgo autoritario que restringía la participación de los claustros (Jozami, 2006: 44). Por otra parte, una fracción mayoritaria de escritores que trabajaban para las editoriales era antiperonista, lo cual tiene una de sus causas en las persecuciones y en la censura que el gobierno del General Perón aplicó sobre varios grupos de intelectuales<sup>18</sup>. A esta situación se refiere Rodolfo Walsh en una carta que escribe a su amigo Donald Yates en 1957, en la cual explica la ligazón que existía entre el desarrollo del relato policial y la situación política que se abre con el primer peronismo:

En el aspecto cultural, Perón revela una inagotable torpeza. Se gana la abierta hostilidad de los intelectuales, aún de los llamados “escritores sociales” que lógicamente debían apoyar un programa obrero. A partir de 1950, sobre todo, cierra y confisca diarios a voluntad, censura, molesta, prohíbe, persigue (...)

En los dos o tres primeros años de Perón hubo una relativa libertad de prensa. Después, en cambio, muchos escritores buscaron en la novela policial un derivativo, una evasión de la realidad. Como no podían hablar de temas políticos y sociales, se dedicaron a inventar ficciones policiales. La falta de libertad y democracia en el plano de la “élite” intelectual puede así considerarse como factor decisivo en el desarrollo de la novela policial (...) Y con los lectores -clase media- ocurre lo mismo: como no tienen nada interesante que leer, porque todos los diarios peronistas repiten incansablemente las mismas estupideces publicitarias, se vuelven en masa hacia la literatura policial, creando una gigantesca demanda que ya no se satisface con las traducciones de autores extranjeros. Ésta es la época de oro de los editores de libros policiales. Se publican centenares de novelas policiales, y se leen por millares, en ediciones baratas. El peronismo -hábil en eso- no reprimió la literatura policial, inofensiva para él (...)

Con la caída de Perón, refluye la marea. El lector de novelas policiales encuentra un material mucho más apasionante, vivo y actual en las innumerables revistas y periódicos que con lujo de detalle describen la corrupción, los negociados y las

---

<sup>18</sup> Cfr. Capítulo 2 de esta tesis, pp. 50-51.

arbitrariedades del peronismo. Esto dura unos meses en cuyo transcurso el gobierno de la revolución, que en un principio contó con bastante apoyo popular, acumula desacierto tras desacierto. Entonces nace la prensa política opositora, que en escaso tiempo conquista una inmensa masa de lectores. Revistas semanales como *Qué*, periódicos como *Azul y Blanco* y *Resistencia popular* – que critican implacablemente al gobierno- tienen tiradas semanales que oscilan entre los 100.000 y los 150.000 ejemplares cada uno. ¿Y quien los compra? El mismo público de la clase media que antes leía novelas policiales (Walsh, 2007a (1957): 38-39).

En esta carta, Walsh hace referencia a los vínculos productivos entre el desarrollo de un género que estuvo ligado al crecimiento de la industria cultural y de la masa de lectores, y a las tensiones que el clima político de los primeros años del peronismo instauró con los sectores intelectuales, quienes siendo mayoritariamente antiperonistas, evitaron la censura cultivando una literatura de “evasión” (cuentos policiales y fantásticos)<sup>19</sup>.

De ese modo describe Walsh el escenario político y cultural en el que ha ido desplegando su trayectoria intelectual. En esta trayectoria, las posiciones que ha ido ocupando dentro del *campo* muestran un desplazamiento desde los márgenes hacia zonas de mayor legitimidad. El capital simbólico puesto en juego por Walsh que le permite alcanzar el reconocimiento de ciertas instituciones del *campo literario* (*La Nación*; *Premio Municipal de Literatura*) tiene una doble naturaleza: a la vez que es acumulado laboriosamente a través de las actividades que Walsh realiza como trabajador de la industria cultural -corrector, traductor, antólogo, periodista cultural, escritor de novelas policiales-, las cuales constituyen su medio para la subsistencia, ese capital simbólico se inscribe, como ya ha sido señalado por varios autores (Lafforgue, 2000:222; Ford, 1987: 154-55), en el “linaje borgeano” (Alabarces, 2000:35). Es que Walsh puede ser considerado, hasta este momento de su recorrido, “un descendiente heterodoxo de Borges” (Rama, 1994: 80), quien también incursionó en los géneros “orilleros”, marginales, no reconocidos desde la “gran literatura” como el policial. Walsh ha seguido las huellas de Borges, pero su recorrido se hilvana sobre experiencias muy diferentes. Lo que en Borges está motivado por un gesto lúdico, por un ejercicio del ingenio y por una voluntad de teorización de la literatura dentro de la misma *praxis* literaria; en Walsh se deriva de los

---

<sup>19</sup> Aníbal Ford en su trabajo *Desde la orilla de la ciencia. Ensayos sobre identidad, cultura y territorio* plantea la idea de que el policial fue un género “cultivado por autores y lectores durante los años del peronismo” (1987: 155).

saberes, actuaciones, herramientas asociados al camino recorrido en la industria editorial. Borges era un escritor consagrado, ubicado en el centro hegemónico del *campo intelectual*, que contaba con un poder/saber para recuperar y jerarquizar modos de escritura desvalorizados por la cultura oficial. Walsh llegó a la actividad literaria pasando primero por trabajos vinculados a la edición de literatura “menor” en los que adquirió una serie de habilidades que le permitieron dirigirse a un público más amplio que el de la “alta literatura”, para luego aproximarse al oficio de escritor orillando esa literatura “seria” y teniendo posibilidades para una carrera literaria promisorio, reconocida, aceptada. No obstante Walsh romperá con esa posibilidad que existe para él en tanto se mantenga en una postura epigonal en relación con Borges y eso marcará sus opciones escriturales posteriores: hay una reorientación de su proyecto narrativo, un tránsito desde el predominio de la ficción hacia la apelación al instrumento periodístico. Como explica en la carta citada más arriba, tras los “colosales errores del gobierno” de la “revolución Libertadora”, ha prosperado la prensa política, y sus ávidos lectores son aquellos que durante el gobierno peronista consumían literatura policial (Walsh, 2007a (1957): 39). Con *Operación Masacre*, Walsh realizará esa ruptura y entrará en un terreno de disputa con el grupo *Sur*, considerado como fuente de todas las legitimaciones en el *campo literario*, y lo hará valiéndose de los aprendizajes adquiridos en la trayectoria de construcción de su oficio de escritor: los que utiliza el narrador de cuentos policiales, y fundamentalmente, los que son propios del periodista. Así, apelará a una escritura que hace estallar las convenciones sobre los géneros; que hibrida novela, testimonio, historia, reportaje, relato policial, crónica periodística; que borra los límites entre “alta literatura” e industria cultural; y que desafía a la cultura oficial a través de un modo de escritura que se nutre de materiales de la cultura popular.

## **2. *Operación Masacre*: la redefinición de un proyecto escritural**

En el prólogo a la tercera edición de *Operación Masacre* de 1969 Walsh narra que la primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos de junio de 1956 le llegó en forma casual en un bar de La Plata, a unas cuadras de su casa, en el que se jugaba ajedrez y se entrelazaba esta actividad con charlas sobre literatura. La noticia era un rumor, “hay un

fusilado que vive” (Walsh, 2004 (1972): 19), que circulaba por la ciudad seis meses después de haberse producido el levantamiento del general Valle contra el régimen de la *Revolución Libertadora* y de haberse perpetrado esos fusilamientos contra civiles en la localidad suburbana de José León Suárez.

El alzamiento de junio había irrumpido en la vida de Walsh en ese mismo bar y su violencia *le había salpicado las paredes*, puesto que fue sorprendido, mientras jugaba al ajedrez, por un tiroteo cercano, escuchó cómo muere un conscripto frente a su ventana y vio su casa ocupada por los soldados. Durante seis meses creerá que es posible desentenderse de esos episodios pensando que su relación con ellos es producto del azar y que nada lo liga directamente con esos hechos. El ajedrez, el periodismo, el plan futuro de “la novela” y la literatura fantástica que lee podrán ser retomados por un tiempo. De hecho continuará trabajando en la segunda antología de cuentos, esta vez fantásticos, que *Hachette* le había encargado realizar, *Antología del cuento extraño*, que saldrá publicada para finales de ese año. No obstante, cuando Walsh se entera de la existencia del primer sobreviviente se siente atraído por “esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades” (Walsh, 2004 (1972): 19), entonces se involucra y pide hablar con ese hombre que ha sido fusilado, Juan Carlos Livraga. Así relata el curso de sus reacciones frente a los fusilamientos:

¿Puedo volver al ajedrez? Puedo. Al ajedrez y a la literatura fantástica que leo, a los cuentos policiales que escribo, a la novela “seria” que planeo para dentro de algunos años, y a otras cosas que hago para ganarme la vida y que llamo periodismo, aunque no es periodismo. (...)

No sé por qué pido hablar con ese hombre, por qué estoy hablando con Juan Carlos Livraga.

Pero después sé. Miro esa cara, el agujero en la mejilla, el agujero más grande en la garganta, la boca quebrada y los ojos opacos donde se ha quedado flotando una sombra de muerte. (...)

Livraga me cuenta su historia increíble; la creo en el acto. Así nace aquella investigación, este libro (Walsh, 2004 (1972): 19).

Durante más de un año Walsh denuncia y polemiza sobre los fusilamientos en diversos medios gráficos de gravitación reducida en la opinión pública –“suburbios cada vez más remotos del periodismo”- como *Propósitos*, *Revolución Nacional*, *Azul y Blanco*, y *Mayoría*, donde aparecen las notas que conformarán el cuerpo de *Operación Masacre*, cuya primera edición en libro se hará a fines de 1957.

Esa campaña periodística comienza el 19 de diciembre, cuando, luego de algunas averiguaciones, conoce a Jorge Doglia, abogado con cargo en la propia *Policía de la Provincia de Buenos Aires*, quien se había entregado desde hacía varios meses a una lucha contra los métodos policiales. Al día siguiente éste le presenta a Máximo von Kotsh, abogado de Juan Carlos Livraga, quien le entrega una copia de la denuncia judicial.

Como explica Roberto Ferro, Walsh tiene en sus manos *la gran nota*, el paso siguiente es lograr su publicación. *Leoplán* o *Vea y Lea*, revistas en las que colabora, no son el medio adecuado, tanto por su línea periodística como por su posición editorial. Tampoco cree en la prensa seria, totalmente comprometida con el gobierno. Enriqueta Muñiz, que lo acompañará en todo el curso de la investigación, le sugiere el nombre de Leónidas Barletta, director del periódico izquierdista *Propósitos*, quien conoce a Walsh pues ha sido jurado del ya aludido concurso de relatos policiales organizado por la revista *Vea y Lea* y auspiciado por la editorial *Emecé*, en el que fuera premiado su cuento “Las tres noches de Isaías Bloom”. *Propósitos* publica la denuncia de Livraga, lo cual provocará una respuesta de la *Intervención Federal* para refutar las informaciones dadas a conocer. Por ello, y ante la detención de Barletta y la amenaza de clausura para el periódico, aunque *Propósitos* seguirá con una serie de notas referidas a la demanda en las ediciones siguientes, no publicará la entrevista a Livraga que Walsh ha terminado de escribir el 26 de diciembre (Ferro, 2000: 142-144).

Así, con la entrevista encima, Walsh deambulará por todas las redacciones de diarios y revistas en busca de que se publiquen las acusaciones vertidas en el reportaje a Livraga, las cuales apuntaban a los jefes de la *Policía de Buenos Aires*, Fernández Suárez, y de la *Comisión Especial del Poder Ejecutivo Nacional en Todo el Territorio de la República* (antecedente directo de la *SIDE*), Constantino Cuaranta.

Esa es la historia que escribo en caliente y de un tirón, para que no me ganen de mano, pero que después se me va arrugando día a día en un bolsillo porque la paseo por todo Buenos Aires y nadie me la quiere publicar, y casi ni enterarse (...). Así que ambulo por suburbios cada vez más remotos del periodismo, hasta que al fin recalco en un sótano de Leandro N. Alem donde se hace una hojita gremial, y encuentro un hombre que se anima. Temblando y sudando, porque él tampoco es un héroe de película. Y la historia sale, es un tremolar de hojitas amarillas en los quioscos, sale sin firma, mal diagramada, con los títulos cambiados, pero sale. La miro con cariño mientras se esfuma en millares de manos anónimas (Walsh, 2004 (1972): 20).

El 9 de enero en *Azul y Blanco*, semanario de tendencia nacionalista, dirigido por Marcelo Sánchez Sorondo, aparece la continuación de la serie de notas. Pero el reportaje será publicado el 15 de enero por *Revolución Nacional*, un semanario político-sindical, órgano del “Instituto de Cultura Obrera” (Ferro, 2000, 148-149), al que pertenecían algunos activistas de la militancia sindical que no tenían inserción en las estructuras peronistas. El hombre que se anima, entonces, es Luis Benito Cerutti Costa, que había sido asesor legal de la *Unión Obrera Metalúrgica* hasta que Lonardi lo designó como *Ministro de Trabajo y Previsión* durante su breve liderazgo.

La investigación continuará varios meses más, en los que Walsh irá completando información, encontrando nuevos datos y responsables, no sólo de la matanza sino del aparato de encubrimiento e impunidad oficial. La revista *Mayoría* de los hermanos Tulio y Bruno Jacovella, un semanario portavoz de los sectores nacionalistas más cercanos al peronismo, publicará, en esta etapa de la campaña periodística, nueve artículos más. La edición definitiva de *Operación Masacre* se publicará en *Sigla*, editorial de la cual era responsable Marcelo Sánchez Sorondo a fines de 1957. Luego Rodolfo Walsh reeditará *Operación Masacre* en 1964 (*Ed. Continental Service*), en 1969 (*Ed. Jorge Álvarez*) y en 1972 (*Ediciones De la Flor*), volviendo sobre esos acontecimientos, repensándolos en función de distintos contextos sociales y extrayendo de aquellos hechos, y de la experiencia que ha conllevado darles entidad narrativa, conclusiones políticas y estético-políticas.

Ahora bien, durante la campaña periodística y el proceso de construcción del *libro-corpus*<sup>20</sup> *Operación Masacre*, Walsh comienza a evidenciar, a través de señalamientos y marcas en sus textos y de sus actuaciones en el *campo intelectual*, un proceso de redefinición de su proyecto escritural y una recolocación como escritor. Su vida intelectual y su vida política empezarán a impregnarse mutuamente rearticulando posiciones y prácticas en torno a la institución literaria, a los géneros tradicionales, a la concepción del intelectual y de la participación política.

Un texto que da cuenta de ello, es el ya citado prólogo a la tercera edición de *Operación Masacre*, escrito en 1969. En él, el autor expresa con claridad que el proceso de

---

<sup>20</sup> Roberto Ferro señala la posibilidad de pensar *Operación Masacre* como un corpus, más que como un texto de límites precisos (Ferro, 2009: 9).

investigación y escritura del libro trajo aparejada la asunción de una serie de redefiniciones estético-políticas e ideológicas. Se trata de constataciones que se le imponen desde la experiencia del contacto con las víctimas, a partir de la rigurosa pesquisa, de la reconstrucción de los hechos, de la puesta en circulación del relato y la denuncia. Walsh ha experimentado un desplazamiento de sus intereses, o más aún, una revisión y nueva ponderación de los mismos: el ajedrez, cierto tipo de periodismo, los ámbitos ligados al género policial y a la literatura fantástica, la escritura de una novela; la idea de que la realidad histórica y la violencia política pueden permanecer ajenas a escritores y periodistas, y de ello habla. Otro texto clave en este sentido, es el también ya aludido “El violento oficio de escritor” de 1965, que tiene la singularidad de aparecer como una suerte de diseño del itinerario vital, político y literario recorrido por él hasta ese momento. En la *respiración* de ese texto Walsh va marcando hitos, realiza observaciones sobre su carrera de escritor, y se revisa y relocaliza desde la perspectiva de estar transitando la década del sesenta: “Mi primer libro fueron tres novelas cortas en el género policial, del que hoy abomino”; “*Operación Masacre* cambió mi vida”; “Soy lento, he tardado quince años en pasar del mero nacionalismo a la izquierda...” (Walsh, 2007a (1965): 14-15)

Un dato sobresaliente es que *Operación Masacre* es presentado aquí como un antes y un después. Es que, como ya se indicó, la influencia determinante que tuvo la investigación de los fusilamientos de junio de 1956 en el itinerario walshiano anuda tanto al plano político como al literario. Como establece Eduardo Jozami, desde el momento en que Walsh comprendió que “más allá de mis perplejidades íntimas existía un amenazante mundo exterior” (Walsh, 2007a (1965): 15), la política se instaló con fuerza y fue condicionando sus opciones de vida y escritura (Jozami, 2006:21).

En función de estas consideraciones, creo que es posible reconstruir ese proceso de redefiniciones y reposicionamientos que se inicia en Walsh en 1956 atendiendo, tanto a sus movimientos en el terreno del *campo literario*, como a las variaciones en sus concepciones políticas.

En cuanto al plano de lo literario, Walsh pone en duda la legitimidad de todo aquello que ha sustentado el reconocimiento obtenido en el *campo intelectual*, es decir, cuestiona el propio capital simbólico acumulado, y se distancia de esos ámbitos ligados a los poderes dominantes de la institución literaria. La literatura fantástica que lee para

preparar la *Antología del cuento extraño* y los cuentos policiales que le han otorgado un lugar en el ámbito de las letras, y las notas culturales que ha venido escribiendo para *Vea y Lea* y *Leoplán* aparecen presentadas como actividades devaluadas para el escritor, en confrontación con el acto de narrar y denunciar la violencia ejercida sobre los sectores populares que supone su escritura testimonial. Por ello, en los prólogos a la primera (1957) y tercera (1969) edición de *Operación Masacre*, Walsh manifiesta la paradójica similitud y la abismal diferencia que advierte en estos dos modos de asumir la escritura<sup>21</sup>. Las similitudes están en el parecido entre algunas peripecias de los acontecimientos que denuncia con los relatos policiales que escribe o traduce y, más aún, con los innumerables cuentos extraños que ha leído en los últimos meses para compilarlos en la antología recién publicada (Ferro, 2009: 66-167). Las diferencias se visualizan en las consecuencias que ha tenido la investigación, el relato de los hechos y la denuncia de los fusilamientos de junio de 1956: dificultades para publicar y persecución. Así lo verbaliza en los prólogos a la tercera y primera edición:

Es que uno llega a creer en las novelas policiales que ha leído o escrito, y piensa que una historia así, con un muerto que habla, se la van a pelear en las redacciones, piensa que está corriendo una carrera contra el tiempo, que en cualquier momento un diario grande va a mandar una docena de reporteros y fotógrafos como en las películas. En cambio se encuentra con un multitudinario esquivado de bulto (...) (Walsh, 2004 (1969): 20).

Investigué y relaté estos hechos tremendos para darlos a conocer en la forma más amplia, para que inspiren espanto, para que no puedan jamás volver a repetirse. Quienquiera me ayude a difundirlos y divulgarlos, es para mí un aliado... (Walsh, 2004 (1957): 185-186).

En el mismo sentido, el prólogo de la primera edición deja ver una voluntad autoral que desvía su foco de atención del reconocimiento intelectual, pero sostiene que la publicación y difusión del texto es imperiosa, dado su contenido denunciante, dada su posibilidad de producir efectos: “Escribí este libro para que fuese publicado, para que

---

<sup>21</sup> Como es sabido, con la escritura de *Operación Masacre*, Walsh iniciará una forma narrativa que, más tarde, se conocerá a partir de *A sangre fría* (1965) de Truman Capote como “non fiction novel”. Sobre ello, Ana María Amar Sánchez (1994), sostiene que la escritura walshiana posee importantes diferencias con lo que en EEUU fue denominado *non-fiction*. Para la autora, en el caso de Capote o Mailer, se trata de un intento de renovación o experimentación literaria, que permite una denuncia, casi siempre parcial. En Walsh, en cambio, lo testimonial tiene una intencionalidad y una función revolucionaria (Amar Sánchez, 1994: 94-95).

actuara...” (Walsh, 2004 (1957): 185). De este modo, Walsh desestima cualquier posibilidad de legitimación hacia él, por parte de la industria cultural o de la institución literaria que sea resultado de la escritura de *Operación Masacre*, aunque admite, en 1972, haber albergado esa esperanza al inicio de la campaña periodística.

Yo elijo el tema pero también él me elige a mí. Hay un sentimiento básico de indignación, de solidaridad frente a tanta injusticia. Pero supongo que no todo fue tan noble y tan claro. Yo recién empezaba a hacer periodismo y no extraño que influyera en mí la posibilidad de una gran nota (...). Básicamente me mueve la bronca. La fantasía de la gran nota duró lo que tardé en llegar a las redacciones, a ofrecerla (Fossatti, 1972:38-39).

De hecho, como parte de este proceso de redefinición de su proyecto intelectual, y también como consecuencia del derrotero de la campaña periodística que ha sostenido, Walsh realiza un distanciamiento, no definitivo, de la industria cultural ligada a ese circuito periodístico que comienza a criticar repetidamente y del había venido formando parte, y comienza a vincularse paulatinamente, más allá de sus continuas aclaraciones acerca de su independencia respecto de las líneas ideológicas y editoriales de las publicaciones que dan a conocer sus notas, con periódicos como *Propósitos* y semanarios sindicales. Las notas que sigue entregando a *Leoplán* y que firma muchas veces con el seudónimo de Daniel Hernández, son lo que lo sostiene económicamente, pero ya no son lo que considera su obra, “lo que llamo periodismo aunque no es periodismo” (Link, 2007:51). Sus señalamientos negativos en relación a la “prensa seria” se inscriben en ese cambio de rumbo y recolocación en relación a las instituciones de mayor gravitación dentro del *campo intelectual* argentino que se irá profundizando: “Durante varios meses he presenciado el silencio voluntario de toda la “prensa seria” en torno a esta execrable matanza, y he sentido vergüenza” (Walsh, 2004 (1957): 194). En esa línea de análisis, considero, debe leerse la publicación en la revista *Qué* de una carta-respuesta a Héctor A. Murena, en noviembre de 1956. Ese texto constituye el indicador de mayor visibilidad de una actitud distinta de Walsh. Murena dirigía el suplemento cultural del diario *Crítica* y en su primer número publicó un editorial titulado “Los idiotas” que molestó tremendamente a Walsh. (Jozami, 2006, 50-51). En su enumeración de “los idiotas”, el editorial incluía tanto a quienes abogaban por entregar la explotación del petróleo a otros países como a quienes pedían lo

contrario, frivolidad que debe haber molestado a Walsh, firme partidario de la explotación estatal. Walsh responde de una forma enérgica y contundente:

Yo conocía a Murena como profesional de la angustia y empresario del Apocalipsis (...) Porque no es poca cosa endilgarnos ese común denominador [idiotas] de 15 a 20 millones de habitantes (...). En su artículo se queja H.A.M. de que el pueblo, en vez de leer las cosas que escriben él y sus colegas, prefieren “historietas, novelitas cursis, policiales, toda la gama de basura”. Me parece que esa preferencia revela cierta sensatez. Al fin y al cabo, el masoquismo sólo se hace práctica consciente en las clases altas (Walsh, 2000 (1956): 250).

El agresivo cuestionamiento que le hace Walsh a Murena en 1956, comenta David Viñas, “resuena como el conjuro de uno de los *posibles* que lo tentaron desde *Sur* y de *La Nación*” (Viñas, 2005: 256). Coincido en que, con este texto, Walsh sale a la arena del debate público tomando claramente distancia respecto del poder cultural hegemónico desde una doble perspectiva: ideológico-política, e ideológico-estética. Y es que en su respuesta, Walsh rechaza y contradice, tanto ciertas concepciones económico-políticas, como determinados juicios acerca de la literatura y la cultura propios de esos espacios del liberalismo tradicional. Realiza una distinción entre la “gran literatura” y las producciones que no pertenecen a los circuitos canonizados por ella, como es el caso de las ediciones de circulación masiva, para luego reivindicar éstas últimas. El gesto es un paso más en esa redefinición de su proyecto intelectual que implica el alejamiento de *Sur*, revista y ámbito de consagración que se ocuparía elogiosamente de su *Antología del cuento extraño*, publicada ese mismo año, en la cual varios de los autores incluidos eran colaboradores de la publicación que dirigía Victoria Ocampo.

Años más tarde Walsh interpretaría este momento como una etapa en la que advierte que comenzaba a caer “en la gran trampa cultural” (Fossatti, 1972:38) y en el marco de esa declaración es que debe comprenderse el airado rechazo por lo que escriben “Murena y sus colegas”. Es que este Walsh ya no es el escritor obediente a las reglas del género policial, a las notas en el diario *La Nación* o al *Premio Municipal de Literatura*, este Walsh, como afirma Daniel Link, es quien ocupa el lugar del escritor de *Operación Masacre* (Link, 2003: 275-276), es quien inventa un género y se enfrenta a la elite del sistema literario. Desde ese lugar parece comprender en 1964, en el epílogo a la segunda edición de *Operación*

*Masacre*, que su escritura, es decir, su narrativa, al igual que su concepción de la actividad periodística, sufren notables cambios. Allí plantea que al escribir *Operación Masacre*, de golpe le pareció inferir que todo lo que había hecho antes no tenía nada que ver “con cierta idea de periodismo” que se había ido forjando en todo ese tiempo, “y que esto sí –esa búsqueda a todo riesgo, ese testimonio de lo más escondido y doloroso- tenía que ver, encajaba en esa idea”. Por ello, amparado en esta nueva percepción investigó y escribió enseguida otra historia oculta, la del Caso Satanowsky (Walsh, 2004 (1964): 222).

Entre junio de 1958 y enero de 1959, publica en *Mayoría* la serie completa (integrada por una treintena de notas) del Caso Satanowsky, una investigación realizada por Walsh en relación al asesinato, por parte de matones del *SIDE* (*Servicio de Inteligencia del Estado*), de Marcos Satanowsky quien era el abogado de Ricardo Peralta Ramos, poseedor del paquete accionario del diario *La Razón*. En cuanto a su narrativa cuentística, *Vea y Lea* le había publicado, entre noviembre de 1956 y diciembre de 1957, “Simbiosis”, “La trampa” y “Zugzwang”, tres relatos con los que inicia y desarrolla la serie del comisario Laurenzi, que marcará un giro fundamental en el modo de plantear el trabajo con el género policial. A diferencia de los cuentos de *Variaciones en rojo* en el que el traductor, Daniel Hernández, es una suerte de Sherlock Holmes, depositario de un saber libresco y erudito, que le permite el develamiento del enigma y el acceso a la verdad; Laurenzi, un comisario, un hombre común, pero conocedor profundo del alma humana, se apoya en la enorme experiencia que le ha dado su deambular por los distintos puntos del país para la resolución de los casos. Sus métodos para resolver sus muertes ponen en juego otra serie de saberes “ya no técnicos, sino *premodernos*: olfateo, intuición, semblanteo” (Alabarces, 2000: 31). Esta valoración del saber popular basado en la experiencia marca esa evolución: el interés por las experiencias, las historias, las perspectivas y concepciones de los sectores populares (Braceras y otras, 2000: 103-104).

Las continuas resonancias y anudamientos entre narrativa, testimonio y política que encarna la práctica escritural de Walsh a partir de 1956, visibilizan que los cambios de perspectiva y reubicaciones que opera en el *campo intelectual* tienen su correlato en las variaciones ideológicas de su pensamiento político. Las implicancias políticas, y por qué no, también vitales, de la experiencia que ha atravesado en el proceso de investigación y confección de *Operación Masacre*, le permiten resignificar su mirada sobre los procesos

sociales y políticos de su época. En la introducción a la edición de 1957 Walsh aparece como un claro ejemplo de esas *formaciones culturales* que hacia fines de los cincuenta, y desde posiciones ligadas a lo que luego cristalizaría en la *Nueva Izquierda*, se manifiestan antiperonistas, pero reconocen la necesidad de realizar una relectura del “hecho peronista”<sup>22</sup>, lo cual los va alejando de la fracción liberal del antiperonismo, representada, entre otros, por la elite intelectual vinculada a los grupos *Sur* y *La Nación*.

Suspicias que preveo me obligan a declarar que no soy peronista, no lo he sido ni tengo intención de serlo (...) Sé perfectamente, sin embargo, que bajo el peronismo no habría podido publicar un libro como éste, ni los artículos periodísticos que lo precedieron, ni siquiera intentar la investigación de crímenes policiales que también existieron entonces(...) La mayoría de los periodistas y escritores llegamos, en la última década, a considerar al peronismo como un enemigo personal. Y con sobrada razón. Pero algo tendríamos que haber advertido: no se puede vencer a un enemigo sin antes comprenderlo (Walsh, 2004 (1957): 192).

En 1958 Rodolfo Walsh, ya desencantado de la *Revolución Libertadora* como tantos otros intelectuales argentinos<sup>23</sup>, pero con razones fundadas en su propia experiencia durante la investigación de los fusilamientos de José León Suárez, se interesa fugazmente por el gobierno de Frondizi. Y también, al igual que un amplio sector de intelectuales que apoyó al frondizismo, no tardaron en rechazarlo tan pronto como quedó en claro la orientación general de su política, contraria a sus propias promesas electorales<sup>24</sup>. En una de las anotaciones de su diario, muchos años después, entre las cosas que odia y deprecia, Walsh menciona “la traición, la estupidez Frondizi” (Walsh, 2007a (1972): 226-227). En una entrevista que le realizaron en la misma época, plantea lo siguiente:

En el gobierno o las épocas de ficción electoral [el peronismo] aumenta con sectores de otras clases que aspiran a conducir a la masa para realizar un proyecto que a corto o mediano plazo puede coincidir con los trabajadores, pero que a largo plazo no coincide. Luego esos aliados se revelan enemigos: el Ejército y la burguesía nacional en 1955, el frondizismo en 1959 (Fossatti, 1972:39).

---

<sup>22</sup> Cfr. Capítulo 2 de esta tesis, pp. 65-66.

<sup>23</sup> Ver el fragmento citado en la p. 126 correspondiente a la referencia: Walsh, 2007: 38-39.

<sup>24</sup> Cfr. Capítulo 2 de esta tesis, p. 73.

Finalmente, y en estrecha vinculación con esta revisión de sus posicionamientos ideológicos, Walsh también modifica al ritmo de sus redefiniciones intelectuales y políticas, su concepción sobre el rol de la justicia en ese contexto de gobiernos represivos, radicalización política y ascenso de las luchas populares que se abre luego de 1955. En este sentido, Walsh tenía dos objetivos cuando comenzó a escribir las notas referidas a los fusilamientos de José León Suárez. El primero era el firme propósito de hacer públicos unos acontecimientos silenciados por la gran prensa nacional y denunciar el salvaje accionar del gobierno de Aramburu. El segundo, que los responsables de la masacre fueran juzgados y condenados según lo indicara la ley. Había en Walsh, por ese entonces, un sentido sumamente positivo del orden institucional: él mismo pone en el prólogo a la primera edición de *Operación Masacre* que escribió ese libro para que *actuara*, para que produjera *efectos*, para que los hechos relatados inspiren tanto espanto que jamás vuelvan a repetirse. Más tarde, en el epílogo de la segunda edición de 1964 reconocería que nada de esto había conseguido, ni bajo el gobierno de Aramburu, ni bajo el de Frondizi. En concordancia con estas declaraciones, en el mismo prólogo, y algunos años después, en el prólogo de la tercera edición de 1969, manifiesta la siguiente opinión:

En 1957 dije con grandilocuencia que: “Este caso está en pie, y seguirá en pie todo el tiempo que sea necesario, meses o años”. De esa frase culpable pido retractarme. Este caso ya no está en pie, es apenas un fragmento de historia, este caso está muerto. (...)

[La historia del caso Satanowsky] Fue más ruidosa, pero el resultado fue el mismo: los muertos, bien muertos; y los asesinos, probados, pero sueltos (...)

Entonces me pregunté si valía la pena, si lo que yo perseguía no era una quimera, si la sociedad en que uno vive necesita realmente enterarse de cosas como éstas. Aún no tengo una respuesta. Se comprenderá, de todas maneras, que haya perdido algunas ilusiones, la ilusión en la reparación, en la democracia, en todas esas palabras, y finalmente en lo que una vez fue mi oficio, y ya no lo es (Walsh, 2004 (1972): 222).

Era inútil en 1957 pedir justicia para las víctimas de “Operación Masacre”, como resultó inútil en 1958 pedir que se castigara al general Cuarenta por el asesinato de Satanowsky, como es inútil en 1968 reclamar que se sancione a los asesinos de Blajaquis y Zalazar, amparados por el gobierno. Dentro del sistema, no hay justicia (Walsh, 2004 (1972): 223-224).

Desde 1964, Walsh ya no albergaba esperanzas de resarcimientos ni encarcelaciones, incluso, ya ni siquiera confiaba en la posibilidad de una verdadera

democracia. Las aberraciones denunciadas y el silencio cómplice orquestado alrededor de ellas, lejos de ser anecdóticos, reflejan, para Walsh, un modo de hacer política inherente al accionar de la oligarquía golpista. En un contexto social y político de estas características, aparece en Walsh, del mismo modo que en buena parte de la intelectualidad de izquierda, la definición del gobierno como adversario común para los intelectuales comprometidos con las clases populares y para estas mismas, lo cual trajo aparejada una redefinición substancial del significado mismo de lo político. En este sentido, como se señaló en el segundo capítulo de esta tesis, una vez que las expectativas en las instituciones y la democracia fueron perdiendo terreno, muchos núcleos intelectuales de izquierda buscaron respuestas en la idea de la transformación radical del sistema: *la revolución*.

### **3. Las tensiones de un escritor comprometido**

A mediados de 1959, algunos meses después del triunfo de la *Revolución Cubana*, Rodolfo Walsh se traslada a La Habana junto con su compañera de esos años, Estela “Poupée” Blanchard. Lo había convocado el periodista argentino Jorge Ricardo Masetti, amigo suyo, para participar en la fundación de la agencia de noticias *Prensa Latina*. Entre los colaboradores de *Prensa Latina* se encontraban figuras como Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti, Plinio Mendoza, Teddy Córdova, Rogelio García Lupo, Susana “Pirí” Lugones, Francisco Urondo, entre otros periodistas y escritores de talentos reconocidos. El propósito de esta empresa era el de lograr producir y difundir los propios contenidos para contrarrestar la información con la que las grandes cadenas transnacionales saturaban a los países latinoamericanos (Fernández, 2005). En palabras de nuestro autor, según manifestara en una entrevista que le realizó, en enero de 1960, Juan Bautista Brun para *Mayoría*, el objetivo principal de *Prensa Latina* era “dar una imagen de los países latinoamericanos que no esté deformada por intereses ajenos a nuestros pueblos. Pero no se hace retórica, ni propaganda. Se trabaja duro y con la verdad.” (Walsh, 1994 (1960): 258). Walsh ocupaba dentro de la estructura organizacional de *Prensa Latina*, el cargo de *Director de Servicios Especiales* en el *Departamento de Informaciones*. En el desempeño de esa tarea decodificó un mensaje cifrado y descubrió los planes de invasión a Cuba por parte de agentes norteamericanos con base en Guatemala. Esta anécdota, contada por Gabriel García

Márquez<sup>25</sup>, permite comprender la intensidad con que Rodolfo se entregaba a su trabajo, y leída en tándem con el prólogo a *Los que luchan y los que lloran* de Walsh, ofrece una idea del entusiasmo y la disposición militante con que se realizaban las tareas y los logros que permitieron en poco tiempo la expansión de la agencia por todo el continente, la fuerte vinculación que se estableció con los países socialistas y el intercambio con las principales publicaciones progresistas de Europa y los Estados Unidos (Jozami, 2006: 108).

Walsh permaneció en la isla hasta comienzos de 1960 y pudo asistir, como lo escribiera en “El violento oficio de escritor”, “al nacimiento de un orden nuevo, contradictorio, a veces épico, a veces fastidioso” (Walsh, 2007a (1965): 15). El tiempo que vivió en La Habana le permitió advertir la envergadura del aparato cultural generado por la *Revolución*, y valorar la importancia que tendría para los escritores cubanos y el *campo intelectual* latinoamericano en su conjunto. Así lo demuestra en el prólogo a *Crónicas de Cuba*<sup>26</sup> de 1969:

La revolución creó en Cuba la industria editorial, un público, una corriente de intercambio con intelectuales de todo el mundo, becas y premios, la mejor revista literaria que se publica en castellano. Ciertos acontecimientos, como el premio anual de la Casa de las Américas o el reciente congreso cultural al que asistieron intelectuales de setenta países, reciben una publicidad casi comparable a la que nuestros diarios dedican a las carreras y el fútbol. Después de padecer la historia, los escritores y los artistas, más que gozarla, ayudan a hacerla (Walsh, 2007a (1969): 101).

Pero al mismo tiempo Walsh fue capaz de tomar el pulso de los debates cruciales que un proceso revolucionario imponía a los intelectuales de izquierda. Las contradicciones que comienzan a habitar a los escritores parecen condensar, para Walsh, en la pregunta por los modos de participación de los hombres y mujeres de la cultura en los procesos revolucionarios: “El problema fundamental que flotaba en el ambiente era sin duda la libertad de creación artística. Todo el mundo estaba de acuerdo en respetar la libertad formal; la libertad de contenido era algo más complicado” (Walsh, 2007a (1969): 98). De este modo, reconoce en el prólogo a *Crónicas de Cuba*, que la *Revolución* necesitaba

---

<sup>25</sup> García Márquez, Gabriel (1977), “Rodolfo Walsh, el escritor que se adelantó a la CIA”, publicado originalmente en: *Marka*, N° 47, Lima, recopilado en: Baschetti, Roberto (1994). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, pp. 313-315.

<sup>26</sup> Prólogo a *Crónicas de Cuba* (1969) *Selección y noticia preliminar de Rodolfo Walsh*, Buenos Aires, Jorge Álvarez.

formular una política, no para los escritores “que anteponían la revolución a todo”, ni tampoco para “los mercenarios de la cultura”, sino para “los intelectuales honestos que no eran revolucionarios”. En función de estas constataciones Walsh critica el sectarismo que “durante un breve período” amenazó la producción artística, y se manifiesta en contra de aquellos miembros de la burocracia cubana que proclamaban la necesidad de “escribir bajo consigna”. Además, destaca la postura de Fidel Castro en el discurso *Palabras a los intelectuales* (1961) y su memorable frase “Dentro de la revolución todo; contra la revolución, nada”. Lo mismo ocurre en relación al texto *El socialismo y el hombre en Cuba* de Ernesto Guevara, en el cual plantea sus críticas al realismo socialista. De alguna manera, Walsh, también atravesado por las tensiones de estos debates que iban impregnando el *campo intelectual* y que se sobreimprimían en las dinámicas de las *formaciones culturales* de izquierda, encuentra en el célebre discurso una suerte de habilitación, “un campo donde trabajar y crear, oportunidad y libertad para expresarse dentro de la revolución, aunque no fuera a favor de ella” (Walsh, 2007a (1969): 99). En otras palabras, el problema para Walsh no parecen ser las definiciones ideológicas y la demanda de aportes desde el *campo cultural* al desarrollo del proceso revolucionario que la singular situación cubana empieza a exigir a los intelectuales progresistas, sino más bien las implicancias concretas que una perspectiva burocrática y dogmática del gobierno revolucionario pudiera tener para el trabajo literario. La libertad para la creación artística es un valor que Walsh no está dispuesto a resignar, y más aún, no cree que sea necesaria para la revolución su resignación. Concretamente plantea en el ya citado prólogo a *Crónicas de Cuba*: “La experiencia histórica demuestra la ineficacia de todo arte que nace de consignas en lugar de convicciones”<sup>27</sup> (Walsh, 2007a (1969): 98).

Por tanto, esa experiencia en la Cuba revolucionaria marca la trayectoria de Walsh en un sentido que viene a profundizar aquella redefinición de su lugar de escritor y de su proyecto narrativo, que había comenzado a desplegarse con la escritura de *Operación Masacre*. Su práctica escritural, que en esta etapa es predominantemente el ejercicio del periodismo, tiene una clara dimensión política que constituye el eje de sus procedimientos discursivos: las notas de Walsh en *Prensa Latina* se hacen cargo de construir una versión

---

<sup>27</sup> Con esta frase Walsh rechazaba la desafortunada expresión de un conocido escritor cubano, Felix Pita, que había sostenido que se debía “escribir bajo consigna” (Jozami, 2006: 121).

contrahegemónica de los acontecimientos, de articular un discurso sobre la coyuntura histórica desde América Latina, de defender un orden revolucionario (Cfr. Walsh, 2007c: 113-144). Así, la política y la prosa periodística se configuran como los materiales privilegiados de su escritura durante estos casi dos años de estadía en Cuba. No sólo la actividad en *Prensa Latina* adquiere estas características, también la nota “Guatemala, una diplomacia de rodillas” publicada en la revista *Che* de Buenos Aires, en la que difunde el hallazgo del mencionado mensaje encriptado y sus consecuencias; al igual que las notas publicadas en la revista *Leoplán* durante 1959 en el marco de un “Servicio Especial de *Prensa Latina*”. Estas últimas aparecen en una sección que el mismo Walsh diseña y escribe titulada “Argentina en el ojo del mundo” donde se comenta la información aparecida en medios periodísticos extranjeros referida a la Argentina (Link, 2007:113).

Como señala Daniel Link, nuestro escritor, en este momento de su carrera, tiene una sólida formación profesional que decide poner al servicio, no del diario *La Nación*, sino de la causa revolucionaria (Link, 2007:129). No obstante, considero que esta adhesión a la política revolucionaria aún no se configura como un espacio de militancia, sino como una actividad profesional a través de la cual contribuye a ese proceso político. La diferencia es sutil pero significativa: Walsh es en este punto un intelectual comprometido con la revolución, pero no ha asumido todavía las tareas y responsabilidades políticas que se exigirán, hacia fines de los sesentas, a los “intelectuales revolucionarios”<sup>28</sup>. En ese sentido, la conflictiva salida de Walsh de Cuba<sup>29</sup>, que se da en el contexto de la renunciada Masetti a *Prensa Latina*, le plantea fuertes contradicciones. Las luchas de liberación, la revolución, eran procesos que a Walsh lo cautivaban irresistiblemente, y sin embargo lo ponían en tensión. Evidentemente, como indica Jozami, su actividad profesional era en ese momento muy importante para Walsh y no es irrelevante tener en cuenta que en una carta a Poupée Blanchard de mediados de 1960 se lamentaba, considerándose sólo un engranaje de una empresa a la que admiraba con entusiasmo porque la justificaba ética y estéticamente

---

<sup>28</sup> Ver el Capítulo 3 de esta tesis, pp. 84-101, donde se desarrolla el desplazamiento desde la idea de “intelectual comprometido” hacia la de “intelectual revolucionario” producido al interior de las *formaciones intelectuales* de izquierda, hacia fines de los sesenta en Latinoamérica.

<sup>29</sup> Eduardo Jozami explica que la divulgación de las claves del mensaje descifrado por Walsh, en la nota “Guatemala, una diplomacia de rodillas”, publicada en la revista *Che*, provocó el enojo de los dirigentes cubanos. “Probablemente, este disgusto de los responsables cubanos no se ha mencionado para no mostrar contradicciones de Wash con la *Revolución Cubana* o, tal vez, porque no se quiso subrayar una actitud en la que éste habría priorizado cierta actitud profesional a las obligaciones de un militante político” (Jozami, 2006: 115).

(Jozami, 2006: 116). La singular evolución de su politización, la experiencia de contribuir a la construcción del socialismo en Cuba, la preeminencia de la eficacia política en su escritura, entraban en tensión con sus aspiraciones e inquietudes profesionales. Es que la idea de subordinar su labor a los dictados revolucionarios constituía para Walsh una pesada carga, que por momentos se volvía insostenible. Por tanto, es lícito pensar que Walsh no sólo se sintiera interpelado e inquieto frente a un proceso revolucionario que comenzara a demandar para los intelectuales la asunción de la militancia como proyecto de vida, si no que también la pregunta por los modos de escritura y las formas artísticas apropiadas para dar cuenta de ese proceso fuera una preocupación, en un contexto donde los debates en torno al problema del realismo socialista/la exploración vanguardista ya eran arduos y virulentos.

Cruzado por estas contradicciones, a su regreso a la Argentina, Walsh trabajó durante un tiempo en un negocio de antigüedades que pertenecía a Estela, su compañera de esos años. El campo laboral en el ámbito cultural no se le mostraba propicio, ya que a partir de algunas experiencias negativas, como la presentación a un concurso de *La Nación* que fue declarado desierto, había considerado con cierto pesimismo sus posibilidades: “Están equivocados -escribe a su hija Vicky, con motivo del estreno de su obra de teatro, *La granada*- quienes creen que me bastaría escribir cosas inofensivas para que me llovieran los premios. Aquí hay todo un sector de la cultura “oficial”, del periodismo “serio”, etc., que nunca me va a perdonar que haya escrito *Operación Masacre* y *Caso Satanowsky* y que haya estado en Cuba (Walsh, 1988 (1965): 7-8). Afectado por las tensiones que la experiencia revolucionaria había encendido en él y frente a la imposibilidad de hallar soluciones a sus cuestionamientos y preocupaciones, se “refugia” en la escritura de narraciones ficcionales. De este modo, Walsh se repliega sobre sí mismo apartándose, concientemente, de las circunstancias políticas que lo rodean. Así, en esta época se recluyó una y otra vez en una isla del Tigre por largas temporadas para traducir y/o escribir<sup>30</sup>. (Lafforgue, 2000: 230). Algunos años después, en 1972, en una entrevista que le realizaron

---

<sup>30</sup> De esta época, además de su trabajo en la producción cuentística y la traducción, se tiene noticia de dos artículos periodísticos que escribe para la revista *Voz popular*: “La última pirueta de Allen Dulles en la Argentina” sobre las maniobras promovidas por el titular de la *CIA* en contra de Juan Lechín, el dirigente minero boliviano, y del gobierno de Fidel Castro; y “¿Quién mató a Hammarskjöld?”, donde Walsh no sólo se hace eco de las dudas respecto del accidente aéreo que dio muerte al secretario general de la *ONU*, en momentos en que sólo los gobiernos tercermundistas apoyaban su gestión en el Congo, sino que revela el rol que cumplieron las agencias de noticias internacionales (Jozami, 2006: 184-185).

junto a Miguel Briante para *La Opinión cultural* da cuenta de este momento de su trayectoria en los siguientes términos:

Claro, 1963 es un año crucial para todos nosotros. Yo empiezo a escribir ficciones entre 1964 y 1965, una época de despolitización en el sentido de alejamiento de los problemas cotidianos de la política, de la relación social, de la inserción de uno en el proceso. En tiempos de la Revolución Libertadora si bien en una forma anárquica y como francotirador, yo había participado de algún modo con *Operación Masacre*. Luego viene el proceso de la Revolución Cubana y, casi al final del gobierno de Frondizi, me repliego en una no participación política, por un lado, y en la absorción de ciertos conceptos políticos teóricos, por el otro. Tratamos entonces de resolver esa contradicción en el campo de la cultura, lo que entiendo que es un error porque ese no es un campo aislado. Se empieza a ver una punta de la contradicción cuando se advierte el reflejo y el eco que tiene la obra de uno en el campo puramente cultural. Que es, desde luego, entusiasta: los que no se habían ocupado de escribir una sola línea de *Operación Masacre*, de golpe elogiaban hasta el delirio cuentos míos que de ningún modo tenían la importancia ni la significación de *Operación Masacre* (Walsh, 2007a (1972): 240-241).

Comienza, de este modo, contrariado consigo mismo, el período más fructífero de su producción literaria, que se intensifica y diversifica. Continúa escribiendo cuentos policiales (en 1961 obtiene dos distinciones por el cuento “Trasposición de jugadas” en el segundo concurso del género organizado por *Vea y Lea*, cuyo jurado integran Borges, Bioy Casares y Manuel Peyrou), publica en *Jorge Álvarez* y estrena un par de obras de teatro, *La batalla* en el 1964 y al año siguiente *La granada*, que obtiene el segundo *Premio de la Comedia*. Además publica dos excelentes libros de cuentos también editados por *Jorge Álvarez*: *Los oficios terrestres*, en 1965 y *Un kilo de oro* en 1967. El primero está compuesto por los cuentos “Esa mujer”, “Fotos”, “El soñador”, “Imaginaria”, “Irlandeses detrás de un gato” (cuento que dio inicio a la saga de los irlandeses, aquella inspirada en su estadía en los internados de la infancia) y “Corso”. El segundo está integrado por “Cartas”, “Los oficios terrestres” (segundo cuento de la saga de los irlandeses), “Nota al pie” y “Un kilo de oro”. También es invitado a participar como jurado en los grandes concursos literarios de ese momento (Lafforgue, 2000: 229). *Primera Plana*, la revista que más incide en esos años en el canon de la nueva narrativa (Jozami, 2006: 129-130), le dedica una nota por la publicación de *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro*. *La Nación*,

por su parte, hará lo mismo elogiando la calidad literaria del narrador de *Un kilo de oro* (Jozami, 2006: 130 y 208).

Walsh ha alcanzado el éxito literario, el reconocimiento público y de las instituciones de la cultura oficial, lo cual se da en el marco de su vinculación, desde 1963, con la editorial *Jorge Álvarez*. Walsh había pasado a integrar el plantel de colaboradores más cercano al editor, junto con Susana “Pirí” Lugones, Julia Constela, Rogelio García Lupo, “Quino” Joaquín Lavado y Ricardo Piglia. *Jorge Álvarez* representó para el período de madurez y consagración literaria de Walsh lo que *Hachette* en su etapa de juventud e iniciación literaria. “Encontró allí los fermentos necesarios, el clima propicio, la amistad compartida y, entre esos decisivos apoyos, el estímulo de una mujer, su compañera de entonces, Pirí Lugones” (Lafforgue, 2000: 230.) En este contexto, Walsh opera un desplazamiento efectivo dentro del *campo cultural*, dado por su vinculación con espacios marcados como partidarios de una cultura crítica y contestataria, lo cual le permite desarrollar su producción y obtener legitimación a través de su obra, pero desde un lugar de enunciación diferenciado y alternativo al de las instituciones de la cultura burguesa. Eso también se evidencia, aunque de modo mucho más matizado, en el desarrollo de su labor periodística, que tiene su epicentro en la revista *Panorama*, caracterizada por presentar notas referidas a temas que los diarios no trataban e informes sobre situaciones y acontecimientos del país y el extranjero invisibilizados por la prensa (Falchini, 2009). Entre abril de 1966 y diciembre de 1967 publica un total de diez notas para la revista *Panorama*<sup>31</sup>. Además, desde 1964 viene publicando algunas notas en *Gregorio*, el suplemento humorístico de *Leoplán*<sup>32</sup>. También en 1966 publica una nota en *Adán*<sup>33</sup>, en

---

<sup>31</sup> Las notas publicadas en la revista *Panorama* son: “Carnaval Caté” (abril de 1966); “La isla de los resucitados” (junio de 1966); “El expreso de la siesta” (julio de 1966); “San la Muerte” (noviembre de 1966); “La Argentina ya no toma mate” (diciembre de 1966); “Kimonos en la tierra roja” (febrero de 1967); “El país de Quiroga” (agosto de 1967); “El matadero” (septiembre de 1967); “Las carnes salen del frío” (octubre de 1967) y “Magos de agua dulce” (diciembre de 1967) (Lafforgue, 2000 y Walsh, 2007c).

<sup>32</sup> Estas notas son una suerte de ejercicios escriturales donde se juegan elementos literarios, periodísticos y humorísticos: “Olvidanza” y “La noticia” (febrero de 1964); “Claroscuro del subibaja” (mayo de 1964); “La cólera de un particular” (junio de 1964); “De Divinatione” (diciembre de 1964) (Lafforgue, 2000 y Walsh, 2007a: 67-74). Sobre estos textos Walsh escribe, en una carta dirigida a Donald Yates en mayo de 1964, lo siguiente: “He abordado otro género nuevo para mí, el humor, con piezas breves que ya se están publicando en *Leoplán* y de las que, probablemente, saldrá un nuevo libro. Tienen una remota deuda con Borges, pero sobre todo con Macedonio Fernández, el padre de los humoristas argentinos”. Esta carta fue publicada en *El gato negro. Revista de narrativa policial y misterio*, N°5, Buenos Aires, diciembre de 1994.

<sup>33</sup> “Viaje al fondo de los fantasmas” (noviembre de 1966) (Lafforgue, 2000).

1967 una en *Primera Plana*<sup>34</sup> y otra en *Todo es historia*<sup>35</sup>, y en 1969, una en *Georama*<sup>36</sup> (que, tal como indica Daniel Link (2007: 153-154), debe ser leída en vinculación con este conjunto de notas publicadas en *Panorama y Adán*).

Como se señaló más arriba, Walsh describe esta época de gran producción ficcional y periodística como un momento de alejamiento de la política, incluso de despolitización, en el que “comete el error” de intentar resolver, exclusivamente en el campo de la cultura, interrogantes y contradicciones de índole estético-política para los que no había encontrado respuesta. Las contradicciones que soporta tienen que ver con los modos de vinculación/articulación entre arte y política, lo cual implica una serie de problemas que, a modo de vasos comunicantes, involucran su escritura, su rol como intelectual, su participación política. No obstante estas apreciaciones suyas<sup>37</sup>, tanto los cuentos como las notas periodísticas que escribe en la primera mitad de los sesentas, lejos de ser reflejo de un momento de despolitización, dan cuenta de la evolución política singularísima de este autor, la cual se expresa en cierta unidad revelada en el abordaje de temáticas-problemáticas presentes en la mayor parte de sus escritos: situaciones atravesadas por personas/personajes pertenecientes a la “gente común”; historias cotidianas e historias de vida profundamente impactadas por las relaciones sociales, las climas históricos, los escenarios sociales, y por qué no, el conflicto de clases. Del mismo modo, se evidencia esta compleja articulación de su obra cuentística y periodística en los modos de tratamiento de los materiales narrativos: la hibridación del periodismo y la oralidad con la literatura (Alabarces, 2000: 32-33), el cruce de géneros, la inclusión de la voz del otro, es decir, los sectores populares.

Los cuentos de *Los oficios terrestres* son presentados por el mismo Walsh en la “Nota” que abre el libro de cuentos como episodios históricos, historias auténticas, o bien historias “inventadas”, pero que transcurren en escenarios que se corresponden con realidades históricas:

---

<sup>34</sup> Walsh, Rodolfo (1967) “Una literatura de la incomodidad” en: *Primera Plana*, VI, 260, 19/12/1967, pp. 84-85.

<sup>35</sup> “Vida y muerte del último servicio secreto de Perón” (agosto de 1967) (Lafforgue, 2000 y Link, 2007).

<sup>36</sup> “Las ciudades fantasmas” (agosto de 1969) (Lafforgue, 2000, Jozami, 2006: 214 y Link, 2007).

<sup>37</sup> Varios autores, entre ellos Pablo Alabarces (2000), Jorge Lafforgue (2000) y Eduardo Jozami (2006), señalan lo engañoso de algunas declaraciones de Rodolfo Walsh sobre su propia obra. No obstante, si bien coincido con estas apreciaciones, considero que las diferencias entre lo que el autor dice de su obra y lo que efectivamente hace en su obra, da cuenta de las tensiones experimentadas por él.

El cuento titulado “Esa mujer” se refiere, desde luego, a un episodio histórico que todos en la Argentina recuerdan. La conversación que reproduce es, en lo esencial, verdadera. El tema de “Imaginaria” me fue referido hace años, como auténtico, por mi amigo Héctor Católica. Los personajes e incidentes de los demás relatos son inventados, no así por cierto, el fondo contra el cual transcurren (Walsh, 2008 (1965): 7).

Lo mismo podría señalarse para “Cartas” y “Nota al pie”, pertenecientes a *Un kilo de oro*, o para la saga de los irlandeses, en los cuales el destino de los personajes también se va tejiendo en las tramas del poder surgidas de ese “fondo”, de esa configuración social histórica en la que se juegan las posibilidades, las imposibilidades, los conflictos de los personajes y sus desenlaces: el arrendatario Moussompes encarcelado por resistirse al desalojo; las trayectorias de las parejas de amigos, Mauricio y Jacinto Tolosa (h) y Lidia y Estela, que se van configurando en torno a la accesibilidad o no accesibilidad a saberes y prácticas posibilitados o negados según el grupo social al que pertenecen (Imperatore, 1999: 173); el obrero devenido en traductor, León, agobiado por la promesa incumplida de movilidad social y de reconocimiento intelectual; las marcas de la miseria y la violencia sobre el cuerpo y las historias de unos niños en un internado irlandés “que las han tenido todas en contra”. También la fluidez de las fronteras entre géneros es un sello en estos cuentos: el registro periodístico en “Esa mujer”, las cartas en “Fotos” y “Cartas”, los materiales documentales<sup>38</sup>, las referencias históricas a la *Década Infame* y al primer peronismo, los usos del habla cotidiana en todos los cuentos, contaminan la narrativa ficcional. Asimismo convoca un coro de voces, de registros pertenecientes a los sectores populares, a las capas relegadas de la sociedad. Desde una textualidad polifónica, la oralidad; la voz inevitablemente mediada, porque escrita; la cultura oral, la cultura popular aparecen en la escena de la escritura letrada en un re-conocimiento de las clases populares como actor y hablante en la literatura (Alabarces, 2000: 30). Encontramos uno de los múltiples pasajes que dan cuenta de ello en “Fotos”:

-No, querido, ponete ahí. Eso, junto a tu vi..., tu padre, Gracias. No, esperame, otra brindando. Un cacho, un cacho, te sacó con Paulina. Bailando, sí, salen todos duros. Agarrála bien, melón, no me la depreciés. Ojo, no tanto, jajajá, eso

---

<sup>38</sup>En la nota que abre el libro de cuentos *Un kilo de oro* Walsh declara sin hacer mayores especificaciones: “He usado cierto material documental, que debo a la generosidad de Jorge Sarudiansky” (Walsh, 2006a:2).

es, mi hermano. No sabés lo contento que estoy. Negro, lo contento (Walsh, 2008 (1965):44).

En lo que respecta a las notas periodísticas realizadas durante estos años, que serán recordadas como pertenecientes a lo que se dio en llamar “periodismo antropológico”, Walsh parece basarse en un principio de construcción del relato similar al de los cuentos señalados: recupera una narración personal, una historia de vida para describir las situaciones y acontecimientos que los grupos sociales desposeídos y marginalizados deben atravesar en el noroeste argentino (Misiones, Corrientes, Chaco). Así también, algunas notas pondrán el foco en la vida cotidiana de trabajadores y sectores pauperizados de la gran ciudad. Hay una visibilización de los vínculos entre las historias singulares y los escenarios histórico-sociales que otorga a la narración particular una dimensión política y colectiva. La experiencia individual es colectivizada y el caso particular se inscribe en un marco histórico-social. Por ello, estos artículos se hacen cargo de la palabra de los informantes por medio de una práctica de relevamiento etnográfico, que permite la transcripción respetuosa de la voz del otro, creando un espacio de enunciación cedido a estas voces (Alabarces, 2000:33 y Link, 2007:153-154), como ocurre claramente en dos de las “grandes notas” de *Panorama*, “La isla de los resucitados” y “La Argentina ya no toma mate”. El cruce de géneros también es un procedimiento escritural presente en estas notas, mediante el cual los registros periodístico y literario se vuelven proteicos, se hibridan mutuamente mediante la pluralidad discursiva y la mezcla de materiales provenientes de distintas textualidades. Walsh mismo ha declarado haber abordado dichas notas con un mecanismo de trabajo equivalente al que utilizaba para la producción literaria:

Mi intención conciente y deliberada fue trabajar esas notas y otras que luego hice con el mismo cuidado y la misma preocupación con que podía trabajar un cuento o el capítulo de una novela, es decir, dedicarle por ejemplo a una sola nota el trabajo de un mes, un trabajo intensivo (citado por Fernández, 2005:45)<sup>39</sup>

Por último, resulta esclarecedor, a los efectos de comprender algunos elementos transversales en la producción de Walsh, visibilizar las similitudes que poseen, en relación al resto de los textos de esta época, los breves artículos que publicó en *Gregorio*. En los

---

<sup>39</sup> Cfr. Revista *Alma Mater*, agosto de 1970.

textos “La Noticia”, “La cólera de un particular” y “De Divinatione”, los registros periodístico, cuentístico, e histórico también se presentan en una mixtura de géneros. Asimismo, en consonancia con el resto de su producción, estas historias que cuentan anécdotas ficcionales sobre el enfrentamiento entre un rey y un hombre de bien que defiende su tierra, o sobre la extinción de los cañaris, insinuaban una suerte de enseñanza política condensada, de significación colectiva.

Ahora bien, se ha señalado más arriba que Rodolfo Walsh encara esta etapa de su producción escritural asumiendo la contradicción a la que se enfrentaron buena parte de los intelectuales de la época: la tensión entre práctica cultural y práctica política. En este momento de su trayectoria, Walsh tiene un camino recorrido. Ha transitado, desde los márgenes del *campo intelectual* hacia una posición de relativo reconocimiento por parte de las instituciones hegemónicas. Luego, con la escritura de *Operación Masacre*, la campaña periodística del Caso Satanowsky y su vinculación con la *Revolución Cubana*, se ha ubicado en una posición crítica en relación a las instituciones y la tradición de la elite intelectual; y aún así, alcanza la legitimación literaria por su producción ficcional. Hacia 1967 era un escritor consagrado y crítico hacia los centros de poder de la cultura letrada que, experimentando las contradicciones propias de las *formaciones culturales* de izquierda, había intentado respuestas escriturales para esas tensiones, abarcando el ejercicio de diversos géneros. En este sentido, había reivindicado la cultura popular con intervenciones en el *campo cultural* –como la carta a Murena-, e imbricado su escritura ficcional y su prosa periodística con lo popular: el habla, la cultura, las historias de los sectores populares. Desde la perspectiva de la entrevista que le realizaron, junto a Miguel Briante, para *La Opinión cultural* en 1972, Walsh ubica su producción cuentística como parte de un fenómeno literario y editorial al que caracteriza como una “trampa cultural”, pero, concomitantemente, reconoce que las tensiones en torno a las posibilidades de la escritura literaria para dar cuenta de la situación y de las luchas de los sectores populares fueron, aunque de modo tensado, el motor de esa producción durante los sesentas:

Yo dejaba una cosa, dejaba de hacer testimonio, de inspirarme en la realidad de las persecuciones del pueblo, del sufrimiento del pueblo, para pasar a un plano en el que si bien esos temas no eran abandonados, eran tratados de otra forma. No eran presentados sino representados. No era la primera instancia de la

denuncia, sino la segunda instancia, mucho menos concreta. Hay culpables, pero –en todo caso- son personajes de novela (Walsh, 2007a (1972):241).

En este punto de su trayectoria, Walsh parece haber procurado dar respuesta a esa pregunta que había quedado dramáticamente suspendida luego de *Operación Masacre* y su experiencia en Cuba. Y lo hace recurriendo a su oficio de escritor, o bien, por medio de la escritura, es decir, escribiendo. Parece haber conjurado ese supuesto silencio de tres años que dijo haber completado a la vuelta de Cuba<sup>40</sup>, escribiendo. Aunque algunos años después esa escritura le haya parecido un retroceso, Walsh parece haber enfrentado las contradicciones del escritor comprometido conjugando los instrumentos del cuentista y del periodista, haciendo de las narraciones sobre los sectores populares, de la mixtura de géneros y de la pluralidad discursiva el núcleo de sus estrategias escriturales. Como plantea Daniel Link:

Pero Walsh sigue escribiendo. Son los signos de los tiempos: escribir que no se puede escribir. Toda la obra de Walsh está marcada por ese imperativo: escribir, seguir escribiendo porque hay que continuar escribiendo, pero escribir que no se puede escribir, que no encuentra la forma, la novela, el momento histórico, el público o simplemente el deseo (Link, 2003: 289).

El recorrido trazado por Walsh obedece indudablemente a una disposición sensible a las injusticias, asediado por “esas ganas de pelear y de joder, de arrancar máscaras”, como dijera Aníbal Ford, pero también a un proceso de modificación decisivo en el *campo cultural*: la emergencia de instituciones culturales capaces de sostener el proyecto de la *Revolución Cubana* como *Casa de las Américas*, *Prensa Latina*, los *Congresos Culturales* en La Habana que se constituyeron en espacios de encuentro, debate, intercambio y actuaron como una suerte de contrapartida fuerte con las instituciones y espacios consagratorios de la cultura burguesa.

Walsh transitaría, ejerciendo distintos oficios, desde una posición periférica en el campo del periodismo y la industria cultural hacia una posición crítica. El modo como esto acontecería fue dejando marcas, tanto en su escritura e intervenciones periodísticas como en la elección de las instituciones con las que cultivaría afinidades.

---

<sup>40</sup> En “El violento oficio de escritor” apunta: “Volví, completé un silencio de tres años” (Walsh, 2007a (1965): 15).

## CAPÍTULO VI

### Francisco Urondo. Los pasos previos a 1968

---

*Había que ganarse el derecho a ser poeta,  
y a guardar un espacio para la poesía,  
en el mismo foco de la revolución.*

Vicente Zito Lema “Francisco Urondo,  
la poesía puede más que la muerte” (2006)

Francisco Urondo nació el 10 de enero de 1930 en Santa Fe. Fue el segundo hijo de Francisco Enrique Urondo y Angélica Invernizzi, y el hermano menor de Beatriz. Su padre, que era un ingeniero profundamente comprometido con la docencia universitaria, integró, desde 1924, el plantel de profesores de la *Facultad de Química Industrial y Agrícola de Santa Fe* (actualmente *Facultad de Ingeniería Química*), la cual dependía de la *Universidad del Litoral*. Su madre parece haber sido una mujer alegre y dueña de una simpatía fascinante, siempre orgullosa de los logros de su marido (Montanaro, 2003: 14-15).

En el seno de su familia, Francisco “Paco” Urondo, vivió una infancia protegida por una situación económica sólida y sin contratiempos, que estaba sostenida gracias a los sueldos que las universidades nacionales pagaban, por aquellos años, a sus profesores (Montanaro, 2003:15). Muchas de sus experiencias de la niñez, marcadas por este clima familiar y por la vida provinciana, parecen filtrarse como evocaciones en las tramas de algunos de sus cuentos; y del mismo modo, aparecen alusiones a su descubrimiento de la literatura, facilitado por la presencia de los clásicos universales que poblaban la vastísima biblioteca de su padre:

En aquel pueblo de la provincia de Buenos Aires conocí a mis primos. Eran hijos de un tío mío, no el que le había sacado la mujer a mi abuelo, sino el caudillo, primo de mi padre, enemigo de Fresco. Suponía ser más inteligente que esos primos, pero también sabía que era menos hábil para manejar motores y además que era más pobre; mi padre era universitario y no estanciero; pertenecía sin duda a la clase dirigente, pero no tanto. Estaba en la alta burguesía, pero no del

todo, un poco menos; ni aristócrata, ni comerciante, ni empleado: nada (Urondo, 1967: 52).

Allí, en ese pueblo de la provincia de Buenos Aires, donde solíamos pasar los veranos y donde trepé a un árbol, desmayé a una vieja, intenté suicidarme y aprendí a escribir el increíble nombre de una mujer, tuve mis amigos (Urondo, 1967: 49).

Esa noche no pude dormir y empezaron aquellos espantosos sueños que durante años seguirían repitiéndose: (...) Mazarino clavando su puñal de esmeraldas en la espalda de ese D' Artagnan en el que me había convertido (Urondo, 1967: 53).

Asimismo, Urondo relató episodios, sensaciones, recuerdos de su niñez y adolescencia en una entrevista que le realizaran para el diario *La Razón*, el 28 de octubre de 1962, y que ha sido compilada en *Hermano, Paco Urondo*, el libro “mitad biografía y mitad diario íntimo” publicado por Beatriz Urondo (su hermana) y Germán Amato. Allí aparecen elementos de la cultura a la que tuvo acceso, la literatura, la ciencia, la música clásica y el cine, impregnando las anécdotas narradas:

Puedo contar que tuve un perro y que me encantaba jugar con espadas. Nada más. Iba 'armado' con alfileres a las fiestas de chicos para pinchar globos. Leía a Alejandro Dumas y la Historia de Cantú. A los quince años me tuvieron que operar de una pierna y al tener que permanecer en cama me entretuve con la “Comedia Humana”. Los resultados están a la vista: soy un paranoico. Pero sí con su moraleja: siempre conviene enfermarse de un pie para leer a Balzac. Un héroe de aquel momento para mí era Humphrey Bogart... Y agrega: la mujer ideal era Bette Davis o Judy Garland... -aclara Urondo, con ese aire de muchacho del 900 que lo caracteriza-. Además estaba impresionado con la muerte de Gardel o con la del general Risso Patrón a quien mataron a la entrada de un comicio y por la espalda. Aunque me ocurría de no tener muchos amigos, los duelos criollos, que alguna vez improvisé, eran con cortaplumas. 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... me encantaba la natación. La mayor fiesta eran las tormentas de verano. Nos íbamos al río, subiéndonos un grupo a una "piragua". Siempre repetíamos lo mismo: al darse vuelta teníamos la necesidad de traerla a la rastra.

Después comencé a vivir el clima universitario. Mi padre lo era. Esto influyó mucho en mi formación. Recuerdo junto a él, con mi hermana Beatriz íbamos a un laboratorio donde el doctor Damianovich mostraba un tubo de goma y después de no se sabe qué pases mágicos, lo convertía en vidrio. Eso me maravillaba (Urondo y Amato, 2007: 15)

## **1. Primeras intervenciones en el *campo cultural***

Terminada la escuela primaria, en 1943, inicia los estudios secundarios en el *Colegio Nacional "Simón de Iriondo"*, de Santa Fe, pero paralelamente frecuenta el galpón de la casa de Fernando Birri, un joven artista santafesino, que monta para un público reducido un breve espectáculo de títeres. Estas funciones para amigos irán abriendo el camino para la conformación de un movimiento que será conocido con el nombre de *El Retablo de Maese Pedro*, que tendrá múltiples contactos con los grupos de la revista *Espadalarío* y *Laberinto*. Instalado inicialmente en el *Centro Vasco Gure Echea*, para luego trasladarse a un galpón en la calle Hipólito Irigoyen, *el Retablo de Maese Pedro* es una suerte de club de barrio que ofrece hasta 1953 funciones en escuelas, en el *Centro Español*, en el *Círculo Italiano* y el *Jockey Club*, y que cuenta desde sus inicios con el apoyo de artistas de diferentes procedencias (Pellettieri, 2005: 467). En algunas de esas funciones estuvieron presentes el poeta cubano Nicolás Guillén y el español Rafael Alberti, quien había llegado a la Argentina después de haber participado en el bando republicano durante la *Guerra Civil Española* (Montanaro, 2003:17). Desde el *Retablo*, el rol de Fernando Birri será de gran importancia para la configuración, en la región litoral, de un polo dotado de interesante desarrollo artístico a mediados de los años cuarenta. De hecho, Birri se convertiría, ya avanzados los cincuenta, en un cineasta y teórico de gran formación, que luego de haber estudiado en el *Centro Sperimentale di Cinematografia* de Roma, donde conoció a los padres del Neorealismo italiano, regresaría a Santa Fe para fundar el *Instituto de Cinematografía* de la *Universidad Nacional del Litoral*, desde donde se realizaron, entre otros filmes, *Tire dié* (1956-1958) y *Los Inundados* (1961), un documental y “una película argumental de base documental”, ambas con una fuerte impronta de crítica social. Así surgió la Escuela Documental de Santa Fe, desde la cual Birri contribuye a consolidar una poética cinematográfica que será reconocida con el nombre de *Nuevo Cine Latinoamericano*<sup>1</sup>. Ligado al grupo que se nucleó en torno a Fernando Birri, al *Retablo*, la revista *Laberinto* y el teatro de títeres, Urondo desarrolla una intensa actividad cultural (Aguirre, 2009:9) previa a sus primeras publicaciones literarias. Este núcleo, por su

---

<sup>1</sup> Una de las características que definen este *Nuevo Cine Latinoamericano* es el desconocimiento de los géneros tradicionales, y con esto, la imposibilidad de discernir entre documental y ficción. Esas señas se hacen cuerpo en los dos filmes de la *Escuela Documental de Santa Fe*. Cfr. Marino, Alfredo (2004) *Cine argentino y latinoamericano. Una mirada crítica*. Buenos Aires, Nabuko.

propuesta cultural multidisciplinaria (teatro, cine, música, plástica) y su pertenencia a espacios emergentes y periféricos dentro del *campo cultural*, lo pone en contacto con una multiplicidad de lenguajes artísticos y con proyectos estéticos, a la vez marginales y marcadores de tendencias. El vínculo que Urondo logra trabar con Fernando Birri es fundamental en el marco de esta experiencia cultural, y da paso a una profunda amistad que se extiende al plano intelectual y se alimenta con largas conversaciones sobre literatura, música y cine (Montanaro, 2003:18). Un testimonio de esta relación se encuentra en el poema “Candilejas”, que será publicado inicialmente en 1959, en *Dos Poemas*, con sello de *Poesía Buenos Aires*, y luego incluido en *Nombres*, poemario publicado en 1963 por *Ediciones Zona*:

Se mueve torpemente en escena/ como una marioneta/ como aquella que también conducías con tus propias manos/ *fernando birri* viene a tu memoria/ él es otro semejante/ muchos espejos te reflejan/ vas a aflojar/ pero tus puños rompen las luces de una trompada/ todo el mundo grita/ como si estuviera en un terremoto/ “no es para tanto” digo/ y una gran ola envuelve las voces/ con su brazo nocturno/ nadie silba a la salida del teatro/ ya no hay teatro bueno/ no existe *maese pedro* y su música/ está solo con su propia imagen (Urondo, 2006 (1959): 144-145).

El nexa de Urondo con este espacio cultural se interrumpe de 1947, cuando la familia se traslada a Buenos Aires como consecuencia de la cesantía de su padre en el cargo que poseía en la *Universidad del Litoral*. Ese año el presidente Perón decreta el fin de la autonomía universitaria, estableciendo que toda designación docente requería de un decreto del Poder Ejecutivo. La resolución implicó una cesantía masiva, a la que el ingeniero Urondo resistió, junto a otros profesores y alumnos, tomando el edificio de la facultad (Montanaro, 2003:18). El mismo “Paco” Urondo recordará este episodio, en la citada entrevista para el diario *La Razón* de 1962, resignificándolo desde su propia experiencia como sujeto inmerso en los procesos socio-políticos que siguieron en Argentina luego de 1945:

En 1945, siendo mi padre vicedecano y decano 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. Mi padre estaba en una casa que quedaba en la acera de enfrente al edificio universitario.

El lugar estaba ocupado por la policía. Recuerdo que lo ví cruzar la calle con una gran emoción, pero no le hicieron nada. 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... (Urondo y Amato, 2007: 16)

Ante esta situación, la familia Urondo deja Santa Fe y se dirige a Buenos Aires, donde el padre inmediatamente consigue trabajo en una importante empresa exportadora de lanas. Francisco Urondo, mientras tanto, alterna las tareas de aprendiz de oficina en una sucursal del Banco de Italia y Río de La Plata durante el día, con los estudios de bachiller en el turno noche del Colegio Nacional “Domingo Faustino Sarmiento”. Una vez que termina su educación secundaria, retorna a Santa Fe, hacia 1951, y se inscribe en las facultades de *Ingeniería Química* y *Derecho*. Pero la vida universitaria no logra entusiasmarlo (Montanaro, 2003:19-20). Retoma el contacto con el grupo de *El Retablo de Maese Pedro* y se involucra con el movimiento teatral de títeres, del que participó junto con la que luego sería su esposa, Graciela “Chela” Murúa. También participaría por esos años del movimiento de teatro independiente de Santa Fe, en el marco de la *Universidad del Litoral* (Pellettieri, 2005: 468-469). Ese interés por el teatro, más tarde se continuaría en la producción específicamente teatral de Urondo (Cella, 2006: 8-9). Comienza así una intensa actividad cultural que le permite vincularse con Juan L. Ortiz, al que visitaba en frecuentes viajes grupales a Entre Ríos. También se relaciona con el poeta Enrique Móbili, quien desde la primavera del 1950 formaba parte del grupo de la revista *Poesía Buenos Aires*; y conoce por esa época a Mario Trejo y a Miguel Brascó<sup>2</sup>, que había sido celador suyo en el

---

<sup>2</sup> Brascó, en la presentación de *Nombres*, realizada en la librería Latina, el 21 de noviembre de 1963 en Buenos Aires, ofrece, desde su particular perspectiva, un pequeño relato que permite construir una imagen de ese adolescente inquieto y agitado por intereses artísticos: “¿Los fatigaré con remembranzas de Urondo de quien fui, Dios me libre, celador en el Colegio Nacional, en una aldea del Litoral llena de mosquitos y maledicencias, llamada Santa Fe? A los quince años Urondo era un dandy, un adolescente insufrible dispuesto a cualquier mataperrada (...) 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. Una apariencia, sin embargo, como se vio casi en seguida. Persiguiendo quién sabe qué Haifa, de estado virginal aún, pero seguramente ya no casta, Urondo apareció un día por un teatro de títeres que teníamos en Santa Fe y se hizo aprendiz de titiritero. Y allí entre las marionetas y los hilos –que siempre le ha encantado mover- Urondo encontró, demás de la nínfula –a quien dejó embarazada probablemente- un campo de cultivo para sus bacilos líricos que comenzaron a procrearse entre ellos de una manera vertiginosa y reservada. Una noche (ya no trabajamos en los títeres, sino en un teatro contutti, que patrocinaba la Universidad), en un entreacto, Urondo me arrojó unos papeles con una agresividad destinada a disimular su pudor: “Mirá estos poemas”, me masculó de perfil con esa articulación fonética ladeada que conserva hasta la fecha. “¿De quién son?”, pregunté cauteloso. “Míos” laterlizó. Y allí no más, en las trastiendas del escenario del Teatro Municipal de Santa Fe tuve el privilegio histórico de leer los primeros versos escritos por Urondo, o por lo menos, los primeros que se atrevió a poner en circulación” (en *Zona de la poesía americana*, N°3, Buenos Aires, mayo de 1964)

Colegio Nacional de Santa Fe y que pertenecía al grupo de artistas santafesinos de la revista *Espadalirio*<sup>3</sup>. Este grupo, que puede considerarse como la culminación de lo que se había iniciado años atrás con el *Retablo*, surge como un hecho fundamental de la cultura santafesina cuyo objetivo excede la mera publicación de una revista: era una verdadera institución que nucleaba a artistas que se oponían al peronismo, a la vez que rechazaban al “polo conservador” del *campo cultural* santafesino. La contrapartida de este polo cultural emergente eran las instituciones de la cultura oficial, representadas por el *Museo Etnográfico* y el *Museo Rosa Galisteo* (Pellettieri, 2005: 466- 467).

## **2. Iniciarse en el oficio: experiencias de escritura y gestión cultural**

Hacia 1952, Francisco Urondo, con 21 años, planeaba casarse con Graciela Murúa y tenía previsto regresar a Buenos Aires con la convicción de iniciar una serie de proyectos. Para esta época se había vinculado al grupo de la revista *Poesía Buenos Aires*, por intermedio de Enrique Móbili (Freidemberg, 1999a:15). Tenía una idea sumamente vitalista del “hacer” cultural y lo estético aparece en sus planteos como una forma de resistencia ante la alienación, a la vez que es presentado como un modo de ruptura con ciertos valores pequeño-burgueses. Así, en una carta que le escribe a su padre comunicándole esas decisiones, discurre en el sentido señalado dejando entrever una visión crítica hacia las posiciones más conservadoras del *campo artístico*:

A menudo hablamos, decimos muchas cosas, pero no hacemos nada y envejecemos en años o en espíritu que es peor. Hay ejemplos a granel, no es necesario recurrir a ellos, solo sé que siempre, 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. Este tipo de gentes me asustaba, hoy ya no y son los que he clasificado -pese a mi aversión a las clasificaciones- en la especie de los que “hablaban”, de los muertos de antemano.

---

(citado en Aguirre, 2009: 10).

<sup>3</sup> En relación con las amistades que fueron sumamente importantes en sus primeros pasos como poeta, Urondo comenta lo siguiente en una entrevista publicada por la revista *Así*, en Buenos Aires, el 19 de junio de 1973: “Mis mejores amigos de aquella época -rememora Urondo- 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 esos años representan casi lo mejor que se ha escrito en el país (Urondo, 2009 (1973): 201).

Por lo tanto, amigo mío, 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. ¿Qué entiendes por eso? –me dirás-, y es allí donde empezamos a tartamudear. Todos vivimos, seguirás. Sí, todos, pero hay muchas formas de desarrollar ese lío de vida que nos han dado. Hay, no obstante, una forma de vida que como solución única en un principio se nos presenta. En una sociedad alimentada a sandwiches económicos habrá que vivir en función a esa madeja económica, pero -y comienzan los peros- esa madeja es demasiado densa. Unos la aguantan y su razón de ser es precisamente tejer y destejer el ovillo pero estos son generalmente simples, muy superficiales. Los que tiene algo adentro, medio enredados viven, se debaten, lloran, gimen, se emborrachan o juegan; viven en una angustia ocasionada por cosas que no quieren hacer y hacen y viceversa y de ellos nace un sentido escéptico de la vida. (...) ¿qué camino nos queda por seguir? No será el de los superficiales, no. Me queda uno, el del hombre frustrado, del infeliz, del escéptico. Creo padre mío que este hombre se ha equivocado, le dijeron la vida es ésta y aceptó. Yo digo que no, la vida no es una balanza de pesos y de acciones. La vida encierra en sí valores que la hacen maravillosa y podrían ser: divinos, poéticos, naturales, humanos y dentro de éste el amor, el odio, la lucha, etc., etc. lo otro es real, sí, pero es accesorio (lo económico); no pretendo prescindir de lo accesorio pues en este caso es imposible, solo quiero vivir fundamentalmente sobre esos valores verdaderos o por lo menos esenciales. El error es éste en definitiva, que se le ha dado más importancia a lo accesorio que a lo esencial y estos valores esenciales han sido casi olvidados totalmente y por falta de esa esencia llegamos a ese escepticismo. Lo accesorio tendrá soluciones accesorias. Es por eso que no puedo sacrificar los mejores años de mi vida a lo accesorio, es decir el estudio, es decir, la seguridad económica. Al haber estudiado habría traicionado a esa esencia vital, sería ya de entrada del grupo de los que hablan (citado en Montanaro, 2003: 22-23).

Poco tiempo después de escribir esta carta, en enero de 1952, Urondo se casa con Graciela Murúa y van a vivir a Mendoza. En junio se instalan en Tucumán, donde conforman el grupo *El Retablo de Bartolo* y dan funciones de títeres en los ingenios y en el *Teatro Alberdi*, gracias al apoyo de un funcionario de la *Dirección de Cultura de la Municipalidad de Tucumán* (Freidemberg, 1999a:15; Montanaro, 2003:23). Sin embargo, el duelo nacional que se extiende durante semanas, luego de la muerte de Eva Perón acaecida el 26 de julio de 1952, les imposibilita seguir ofreciendo sus obras. Se trasladan entonces a Santa Fe, donde nace en abril de 1953, su primera hija, Claudia Josefina Urondo<sup>4</sup>, y luego de un tiempo deciden instalarse en Buenos Aires. Su segundo hijo, Javier, nacerá cuatro años después el 27 de noviembre de 1957.

---

<sup>4</sup> Claudia Josefina Urondo fue secuestrada junto con su marido, Mario Lorenzo Koncurat, el 3 de diciembre de 1976. Tenían dos hijos: Sebastián y Nicolás. Según testimonios habrían estado en la *Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA)*. Los niños fueron criados por los abuelos paternos.

En esos cuatro años que Urondo permanece en Buenos Aires, trabaja en la Editorial Losada como corrector y luego empleado de Vialidad Nacional. Primero vive con sus padres en Merlo y más tarde alquila una casa en Ituzaingó, donde comienza a reunirse con el grupo de *Poesía Buenos Aires*.

Dicho grupo es un movimiento poético que se extiende durante la década del cincuenta, que publica treinta números de la revista de igual nombre y promueve un sello editorial (Redondo, 2005: 10). Incluía el trabajo de nuevos poetas argentinos como Mario Trejo, Alberto Vanasco, Rubén Vela, Ramiro de Casasbellas, Hugo Gola, Francisco Madariaga, los hermanos César y Clara Fernández Moreno, Miguel Brascó, Jorge Carrol, Elizabeth Azcona Cronwell, Alejandra Pizarnik, y por supuesto, Francisco Urondo (Cella, 2006: 7). Su promotor permanente fue Raúl Gustavo Aguirre y fueron sucesivamente sus co-directores: Jorge Enrique Móbili, Wolf Roitman, Nicolás Espiro y Edgar Bayley. Elaboraron sus principios programáticos a partir de una revisión de las tradiciones poéticas en la que observaban las propuestas y posicionamientos realizando una rigurosa crítica que atendía a los modos de concebir el “lenguaje como instrumento poético” y “la función del poeta en el mundo contemporáneo” (Aguirre y Espiro, 1979:113). *Poesía Buenos Aires* configuró así una tradición que marcó el sistema poético argentino (Gauna, 2009: 32), ubicándose como oposición a la literatura oficial encarnada en la revista *Sur*, y en los suplementos culturales de *La Nación* y *La Prensa* (Redondo, 2005), operando una ruptura con la generación del 40 y los argumentos estéticos que propugnaba, y polemizando además con el grupo surrealista encabezado por Aldo Pellegrini y con el arte madí. Raúl Aguirre y Nicolás Espiro realizan la operación de quiebre con la generación del 40 cuando plantean que los poetas del “espíritu nuevo” son aquellos que muestran “la abierta rebelión contra los supuestos formales de la poesía, contra las maneras tenidas por prestigiosas, contra las convenciones literarias” (Aguirre y Espiro, 1979:139). La impugnación a esta generación es doble: por no innovar en el terreno poético y por soslayar la vinculación de la poesía con su entorno (Gauna, 2009: 34). Del mismo modo, *Poesía Buenos Aires* manifiesta una concepción que se enfrenta con las políticas culturales del peronismo. Cuando se produce el golpe de Estado de 1955, la nota editorial de la revista, escrita por Raúl Gustavo Aguirre, sienta posición en cuanto que ha concluido la opresión, habla de los años del peronismo como “de pesadilla” y de proliferación de “las más variadas especies de

envilecimiento” (citado en Redondo, 2005: 13). Frente a este reordenamiento del pasado poético argentino que implicaba una impugnación a los sectores que detentaban la hegemonía del campo, *Poesía Buenos Aires* proponía una recuperación del invencionismo<sup>5</sup> en la figura de Bayley, una noción de la actividad poética que no sólo abarcara la construcción del poema sino la vida misma, y el rechazo a la obra de masas perteneciente a la industria cultural por considerar que sólo responde a un interés comercial y que no puede proporcionar satisfacción estética al pueblo, sino reproducir su explotación (Gauna, 2009).

Por esta época Bayley tiene una particular influencia personal y literaria sobre Urondo, quien hace su primera publicación en la revista *Poesía Buenos Aires* con el poema “Gaviotas” en el número doble 13/14, correspondiente a septiembre de 1953. La aparición de “Gaviotas” coincide con el momento de la escritura de una serie de textos que al año siguiente Urondo da a conocer con el título *La Perichole*<sup>6</sup>, y que publica en una edición casera (mimeografiada) de veinte páginas. Como indica Nilda Redondo, Bayley es uno de los poetas argentinos más admirados por Urondo, a quien da un valor central en sus ensayos sobre poesía y hace referencias en sus poemas. Es quien le aporta una formación marxista heterodoxa a la del *Partido Comunista* al que había pertenecido y del cual fue expulsado a fines de los cuarenta. Bayley también influye sobre Urondo en la valoración que el movimiento poético impulsado por él, el invencionismo, da a la palabra como creadora de realidad, así como en la idea de inevitabilidad de la relación del sujeto creador con su situación, enfrentándose de esta manera al supuesto apoliticismo de la revista *Sur* (Redondo, 2005: 20). Un ejemplo de esta noción vanguardista de la poesía que busca entrelazar literatura y vida, poesía y circunstancia, concibiendo a cada una como el motor, el material y la justificación de la otra lo constituyen los artículos “Turlough O’Carolan” y

---

<sup>5</sup> Recordemos que el “invencionismo” es aquella vertiente poética tomada de poetas italianos como Giuseppe Ungaretti o Eugenio Montale (traducidos por los miembros de la revista *Poesía Buenos Aires*) en la que se privilegia la imagen frente a la metáfora y en la que también prima la síntesis y la brevedad, la condensación, diríamos, por sobre los versos extensos y generosos (Ricci, 2008).

<sup>6</sup> “La Perichole” (perra chola) recrea las andanzas de Micaela Villegas, amante de don Manuel de Amat y Vinent, virrey del Perú en el siglo XVIII, realizando una inusual reconstrucción histórica planteada a partir de esa legendaria figura femenina. En una nota sin firma, publicada en *Primera Plana*, el 19 de diciembre de 1967, con motivo de la aparición de los libros *Del otro lado* y *Al tacto*, se dice de este texto: “Este libro delicioso (...) ya contenía el tono especial que aportaría Urondo a los esfuerzos de su generación: una tierna ironía, una voluntad de nombrar las cosas para conocerlas, para intimar con ellas antes de que la cotidianeidad la distancie” (Freidenberg, 1999a: 15).

“Miguel” escritos por Urondo y publicados en 1954 y 1955 en *Poesía Buenos Aires* (Cfr. Urondo, 2009 (1954): 77-79 y Urondo, 2009 (1955): 80-84).

Durante 1955, Urondo realiza una serie de actividades culturales que diversifican su quehacer literario, a la vez que sigue escribiendo poemas. Se reconecta con la experiencia teatral dirigiendo, en un teatro de Belgrano, una farsa de tono medieval escrita por Bayley, llamada *Burla de primavera*, que es representada por los mismos integrantes de *Poesía Buenos Aires*. Para ese mismo año, lleva adelante la redacción de una revista cultural, *Vigilia*, junto con Rodolfo Alonso, que se edita en Merlo, provincia de Buenos Aires (Freidemberg, 1999a:15; Montanaro, 2003:28). Luego de tres años de formar parte de este grupo de poetas, en 1956, con el sello de *Poesía Buenos Aires*, Urondo edita su primer libro, *Historia Antigua*, integrado por poemas escritos entre 1950 y 1956. Obtiene un modesto reconocimiento que se refleja en la atención que le otorga la prensa, con una reseña en el diario *La Razón*, y otra en el diario *El Litoral* (Santa Fe), las cuales expresan críticas disímiles<sup>7</sup>.

El itinerario recorrido por Urondo hasta este momento ha tenido como eje la pertenencia a grupos culturales y literarios emergentes, caracterizados por ocupar una posición crítica, y por qué no, de franca disputa de hegemonía hacia las elites y los centros de legitimación de la cultura oficial, pero con una importante gravitación hacia dentro del *campo* sustentada por un capital simbólico cuyos componentes principales son: la innovación artística, la diversidad de lenguajes y géneros abordados, la confluencia de elementos provenientes de diferentes formas estéticas y diversas actividades culturales, la crítica abierta hacia las tradiciones estéticas conservadoras, y el rechazo hacia las políticas culturales del peronismo. Además, Urondo por su parte, en el marco de estos ámbitos en los que se ha involucrado, ha ido construyendo su lugar como poeta con una producción ininterrumpida desde 1950, y con una actitud frente a la tarea literaria que parece mantener las convicciones que manifestó a su padre en la ya citada carta, escrita en 1952. Es que esas convicciones empalman con el ideario estético del movimiento *Poesía Buenos Aires* que postula una concepción vitalista de la poesía – el poema es un resultado y, a la vez, un desencadenante de un modo “poético” de vivir –y una actitud rebelde y radicalmente crítica hacia la sociedad contemporánea que esteriliza y aplana “las más profundas potencias del

---

<sup>7</sup> Cfr. *La Razón*, 11 de agosto de 1956; *El Litoral*, 19 de agosto de 1956 y Montanaro, 2003: 29.

espíritu, fundamentalmente por medio del sentido común” (Freidenberg, 1988/1989: 22; Bonano, 2009: 112).

Como corolario de este recorrido, Urondo ha adquirido numerosas relaciones en los diversos campos del arte, especialmente en el literario, y ha participado, e incluso animado, numerosos emprendimientos culturales que abarcan desde la publicación de su primer libro de poemas y sus experiencias teatrales, hasta sus colaboraciones con artículos de crítica literaria para *Poesía Buenos Aires* y *Vigilia*. Todo ello constituyó el motivo por el cual fue elegido *Director de la Sección de Arte Contemporáneo*, creada por el Instituto Social del Departamento de Acción Cultural de Santa Fe, dependiente de la *Universidad Nacional del Litoral*. Además de sus méritos personales, sin duda jugó un rol importante el hecho de que los escritores vinculados a *Poesía Buenos Aires* vinieran generando lazos con la UCRI a partir de su apoyo al ascenso de Arturo Frondizi al gobierno (Redondo, 2005). Como ya se ha dicho, la imagen del político-intelectual que presentaba por entonces Arturo Frondizi, lo convirtió rápidamente en una más que interesante alternativa para aquellos intelectuales provenientes de la izquierda y el nacionalismo popular. Además, la gestión para la que Urondo había sido convocado, iba en el sentido de restituir los vínculos entre los intelectuales y la sociedad, lo cual constituía una preocupación de esos agrupamientos a los que había pertenecido hasta ese momento. Así, el proyecto tuvo por finalidad el estudio y la difusión de las distintas manifestaciones artísticas, y al mismo tiempo, la concreción de un vínculo orgánico entre los creadores de la cultura y el pueblo. En ese marco, Urondo traslada nuevamente su residencia a Santa Fe y pone en marcha la *Primera Reunión de Arte Contemporáneo*, realizada en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Fe, entre el 18 de agosto y el 15 de septiembre de 1957. Participaron del encuentro arquitectos (Juan M. Borthagaray, Gerardo Clussellas, Francisco Bullrich, Jorge Goldenberg), pintores y escultores (Alfredo Hlito, Libero Badii, Mauro Kunst, Ideal Sánchez, Miguel Ocampo, Jorge Souza), directores de teatro (Alberto Rodríguez Muñoz), críticos de arte (Clorindo Testa), cineastas (Fernando Birri), músicos (Juan Carlos Paz y Francisco Kröpfl), y escritores (David Viñas, Tomás Eloy Martínez, Adolfo Prieto, Raúl Gustavo Aguirre, Edgar Bayley, Amelia Biagioni, Hugo Gola, Juan Carlos Portantiero, Leónidas Lamborghini, Francisco Madariaga, Alberto Vanasco). Y como invitado especial, el poeta entrerriano Juan L. Ortiz (Montanaro, 2003:30). Un año después, en noviembre de 1958 se

publica un libro editado conjuntamente por la *Universidad del Litoral* y el *Instituto Social* que reúne las disertaciones expuestas durante el encuentro.

En el texto de la introducción del libro *Primera Reunión de Arte Contemporáneo*, Urondo parece preocupado por las posibles vinculaciones entre las producciones artísticas y los sectores populares. Acuerda con Edgar Bayley en relación a la idea de que el arte para masas responde a un interés económico-comercial. El arte de masas opera, en su búsqueda de provecho económico, una serie de maniobras sobre la experiencia artística que condicionan “el gusto popular” y la capacidad “de percepción estética del público”. Refiriéndose a este problema manifiesta:

Edgar Bayley dice que: “...la burguesía asigna cada vez mayor importancia comercial y por ende política a las artes de comunicación dirigidas a la grandes masas. A las ediciones millonarias de los diarios y revistas se agregan con el tiempo las películas cinematográficas destinadas al consumo de grandes multitudes: las audiciones radiofónicas, los grandes espectáculos deportivos, la televisión, todo debidamente comentado y condimentado por las técnicas publicitarias”. Y más adelante agrega: “las técnicas de comunicación están destinadas paradójicamente a operar la incomunicación entre los individuos de la masa, a evitar que se relacionen entre sí como hombres y mujeres”. Según Bayley “se produce lo que Marx denomina la alienación del hombre a su ser genérico y se crea un arte alienado, es decir un arte que no cumple su función de tal y que está al servicio de objetivos comerciales o políticos” (Urondo, 1957: 7).

Por ello plantea que, para el poeta, es necesario mostrar cómo esta forma desvalorizada de “arte” obstaculiza la percepción estética del lector: “la difusión de criterios equivocados o fragmentarios sobre lo que deba ser la obra de arte, o la depreciación de su importancia en esta época, o la aceptación de cualquier manera falsificada de ese arte –como la propaganda-, tiene como antecedente una mentalidad negativa que nos configura y nos preside” (Urondo, 1957: 9). Por tanto, es necesario para Urondo el compromiso de los artistas, para oponer a esta visión una localizada en el tiempo y en la circunstancia que se vive: “una mentalidad que prefiere no aislarse y busca incansablemente la manera de dialogar” (Urondo, 1957: 9). Desde su punto de vista es justamente el espacio de la cultura - y por medio de la educación- donde se pueden combatir los males que asedian a un país. Para que este proceso incida en la realidad, es necesaria, según Urondo, una acción “orgánica” de los intelectuales, quienes deben asumirse como creadores sometidos “al asedio del pasado y del presente” que les toca

compartir. Sin embargo, entiende que las transformaciones consideradas necesarias dependen de las que se operen en otro ámbito de la realidad (Urondo, 1957: 9).

Es claro que para Urondo, el quehacer intelectual debe pensarse, ejercitarse y dirigir su acción transformadora en relación con el momento y las circunstancias históricas en las que se desarrolla. Sin embargo, Urondo confiere a los intelectuales, en este momento de su trayectoria, un rol específico que se circunscribe al *campo de la cultura*, la cual está sujeta a los cambios que se realicen en ámbitos que no son los propios, como la política y la economía. Al respecto Nilda Redondo plantea que en este momento de participación en la *UCRI*, los puntos de vista de Urondo siguen el discurso desarrollista, poniendo de manifiesto aún, “una concepción reformista del rol de los intelectuales: tiene confianza en las acciones que ellos puedan realizar para incidir en la realidad pero les atribuye una esfera específica de funcionamiento, el área de la cultura” (Redondo, 2005: 102). En el mismo sentido que estas afirmaciones, se direccionan las opiniones de Urondo sobre la poesía que se estaba escribiendo en los años cincuenta, las cuales son vertidas en una entrevista que le hace Roberto Conte, en septiembre de 1957, para el número 5 de la revista santafesina *Punto y Aparte*. Allí Urondo sostiene que la poesía está comprometida con el hombre y su realidad circundante y que ha alcanzado, dada su ventaja hermenéutica por su posición histórica, “un mayor grado de lucidez” que le exige “mayores responsabilidades”. Por lo tanto, otorga “un contenido fundamentalmente ético a la poesía contemporánea” (citado por Montanaro, 2003:34). Sin embargo, esta ética que implica “el ejercicio de las palabras” tiene alcances que le permiten “valorizar las soluciones políticas, sociales y económicas” sin olvidar “que éstas sólo pueden favorecer pero nunca resolver los cometidos últimos del poema” (citado por Montanaro, 2003:34).

Coherentemente con la asunción de este rol como intelectual, Urondo acepta, en 1958, la convocatoria de Ramón Alcalde (miembro del grupo *Contorno*<sup>8</sup>) para ejercer la función de *Director de Cultura de Santa Fe*, bajo la gobernación de Carlos Silvestre Begnis y la presidencia de Arturo Frondizi. Permanecerá en ese cargo hasta el 30 de noviembre de 1959, momento en que las fracciones progresistas del *campo intelectual* retiran su colaboración a la *UCRI* en disconformidad con la política llevada adelante efectivamente por el presidente. Esta experiencia política y cultural puede proponerse, en consonancia con

---

<sup>8</sup> Cfr. Capítulo 2 de esta tesis, pp. 71-72.

la significación que tuvo como experiencia colectiva de la época, como un hito en la trayectoria de Urondo, a partir de la cual comienzan a radicalizarse sus concepciones estético-políticas. De ella, el escritor ha dejado un vasto registro en poemas, ensayos, cuentos y obras teatrales. En el poema “B. A. Argentine” de *Nombres* (1963), que contiene textos escritos entre 1956 y 1959 hay una alusión al gobierno de Arturo Frondizi y su actitud claudicante frente a los capitales norteamericanos, expresada en la firma de contratos petroleros. También en los poemas “No tengo lágrimas” del poemario *Del otro lado*, publicado en 1967 y “Felipe Vallese” de *Poemas póstumos*, editado en 1972 se registra la frustración y la decepción frente a las políticas que considera entreguistas y frente a la represión descargada a través del *Plan CONINTES*:

El desatino y el amor se han perdido irremediablemente/ los gritos de libertad se confunden con el desaliento/ alguien saluda/ las proclamas de las aparentes revoluciones/ entusiasman y espantan/ bandadas alegres de avestruces/ trotan para esconderse/ en la tierra temblorosa y caliente/ suena la voz inexperta de los nuevos mandatarios/ los receptores levantan la cabeza/ es la voz de los jefes/ el clarín de las soluciones/ entre aplausos llega el último *arturo* de la dinastía/ flamean los blasones de *downing street*/ vibran las trompetas de *rockefeller center*/ huye en la llanura/ cuando esas sombras aparecen/ cuando toma el aspecto carnívoro/ de los grandes pájaros/ tiembla ante el petróleo (Urondo, 2006 (1963): 202-203).

(...) Estamos unidos por el alcohol/ y la Conmoción Interna, por el amor que hicimos hasta el delirio (...)

Ella/ es el *espíritu de nuestro tiempo*. Se deja robar y acariciar/ por la ginebra y el ocio. Tiene dinero y sufre, y una cabeza/ inútil; / con Ortega ha muerto la felicidad y aquí no hay nadie/ que tenga de qué lamentarse. La tristeza es una extraña/ viajera; / mañana se pagará el aguinaldo. Ganará la UCRI; perderán/ los salvajes unitarios. El amor por Vladimir Illich, me hace/ pensar/ que ayer será otro día y que la Salvación logrará/ hacerse fusilar por la espalda un minuto antes, / diez segundos después de incorporar los aires del proletariado. / Todos/ se alejan por la ciudad muda, nadie tomará las armas y viviré/ olvidando: Creo/ en don Carlos, todopoderoso, creador de una nueva alegría (Urondo, 2006 (1967): 273-274).

De inmediato/ los éxitos se derrumbaron como pestes triunfales, el New/ Deal se enredó/ en sus cadenas doradas, el doctor Frondizi no se dio cuenta./ Los muertos/ se plegaron al desafío: asesinados llegaron/ a levantar la cabeza lacerada y miraron de frente, /requiriendo; ”quién parará la lluvia”./ Y la pregunta se generalizó/ como los temporales, empujó/ los cielos y abrió las luces del espacio (Urondo, 2006 (1972): 454-455).

En el cuento “Baile” del libro *Todo eso*, publicado en 1966, que tiene cierto carácter autobiográfico, el protagonista, un funcionario de gobierno, narra una larga travesía de propaganda frondizista a través de Santa Fe y hace referencia al fracaso del desarrollismo y su ruptura con ese gobierno así como con sus perspectivas ideológicas:

Nos recibieron bien, un poco reticentes, duros al principio, hasta que fueron tomando confianza y todos fuimos gente de carne y hueso; empezamos a ser humanos, a sonreír. Esto nos daba seguridad, comenzábamos a relacionarnos directamente, desvinculados insensiblemente del gobierno al cual pertenecíamos, por las nuestras: éramos hombres de una misma edad. En realidad estábamos a punto de alejarnos de ese gobierno, al cual habíamos pertenecido como funcionarios de manera muy efímera. Nos despedíamos de la Reforma del 18, después de haber sido sus continuadores, sus hijos: adiós papá, adiós Gabriel del Mazo, su condiscípulo. Adiós Frondizi, adiós don Alfredo Palacios, adiós José Luis, adiós belle époque, adiós mentira con la cual fantaseamos durante el peronismo (Urondo, 1966: 83-84).

En el ensayo *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*, publicado en 1968, Urondo hace una evaluación exhaustiva de las implicancias materiales, políticas y simbólicas que el gobierno de Frondizi tuvo para la vida política argentina. Se enfrenta a la “tan poco rigurosa” versión de Borges, extendida en la clase media argentina, de que “el peronismo era el Mal y la revolución libertadora el Bien”. Presenta al Frondizismo como una vía por la cual esa clase media comienza a plantearse el problema y a considerar que no se puede “prescindir de la clase obrera en la vida política nacional”, aunque con Frondizi y sus sucesores los sectores populares seguirán marginados, por lo que la clase media “reiniciará una vez más su camino de decepción y sus sectores más inquietos elaborarán penosamente su frustración izquierdizante, la última carta –ya jugada– de una alternativa reformista” (Urondo, 1968a: 75). Finalmente, Urondo califica de estrepitoso el fracaso del desarrollismo como consecuencia de su política bizantina y estéril y denuncia a los partidarios de la *UCRI* por justificar “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” (Urondo, 1968a: 75)

La escena V de la obra teatral *Archivo General de Indias* estrenada en 1972 se abre con el predicamento de un personaje llamado Arturo Presidente, que es presentado “con voz indecisa por la inseguridad”. Su discurso es contradictorio, ambivalente y pronunciado con inquietud, “mirando para todos lados” y con desesperación: reconoce la protesta social

pero denuncia la presencia de agitadores, para continuar diciendo que esa protesta es una respuesta a la violencia oficial. La solución que plantea, tanto como el diagnóstico que ha formulado, contiene una mezcla de elementos contradictorios entre sí. De allí su carácter insuficiente y confuso.

ARTURO PRESIDENTE (*hablará leyendo con voz indecisa por la inseguridad*).

-Un millón y medio de estudiantes y casi seis millones de asalariados se han movilizado. Entre ellos actuaron los agitadores; pero sin el clima creado por la violencia oficial, no hubiera sido posible una respuesta tan extendida y profunda. Estamos, pues, ante un movimiento de sentido y contenido social, nacional. Atribuirle filiación ideológica extraña al país exagera las posibilidades de una izquierda derrotada y minimiza la dimensión social y la extensión geográfica de esta protesta popular (*en una banda sonora debe mezclarse de manera atronadora gritos de gente y ráfagas y disparos de todo tipo de arma. El presidente Arturo mira hacia todos lados algo más que inquieto.*) Es necesario desenvolver (*esto con velada aunque apremiante desesperación*) un amplio espíritu de amnistía que permite iniciar una política económica social que dé al trabajo y a la empresa nacional oportunidad de realizarse; a la Universidad, a la Iglesia y a las Fuerzas Armadas, las condiciones para no ser islas dentro de la comunidad, sino parte esencial de la misma (Urondo, 1971: 175).

Iniciada la década del sesenta, y portando las huellas generacionales que dejó la “traición Frondizi”, comienza una etapa en la que las actuaciones estéticas y políticas que se observan en Urondo muestran un paulatino desplazamiento del poeta hacia posiciones más radicalizadas, dentro del *campo intelectual* y en el ámbito de la participación política. Su producción durante dicha década va dando cuenta de un mayor despliegue y una mayor profundización de las preocupaciones estéticas que ligan la práctica literaria con la práctica política. Esta afirmación no supone, en concordancia con Susana Cella, oponer un Urondo inicial desligado de inquietudes sociales, *bon vivant*, divertido y esteticista a un Urondo posterior; militante, severo, autor de poesía coloquial y de denuncia, que por otra parte su propia trayectoria desmiente (Cella, 2006:4). Por el contrario, lo que se intenta visibilizar son ciertas constantes en las prácticas intelectuales de Urondo, que en una relación dialéctica, es decir, en un juego de límites y presiones entre experiencia individual y colectiva, entre itinerarios subjetivos y procesos histórico-sociales; describen algunas inflexiones, más o menos marcadas, como la que es observable hacia principios de los sesentas.

### **3. El oficio se afianza: escritor y periodista**

Simultáneamente al abandono del cargo en la Dirección de Cultura de Santa Fe, Francisco Urondo publica dos nuevos libros de poemas, *Dos Poemas* y *Breves* (1957-1958) bajo el sello de *Poesía Buenos Aires*, grupo con el que seguía manteniendo vínculos. *Dos Poemas* estaba compuesto por los poemas *Arijón* y *Candilejas* y había obtenido el primer premio en el certamen organizado en 1959 por la *Asociación Santafesina de Escritores*. *La Gaceta de Tucumán*, por pluma de Roberto Juarroz, y el diario *La Nación* publican artículos en los que, en líneas generales, se reconoce su destreza como poeta, pero se considera que su poesía no posee la jerarquía necesaria para ser aplaudida. Marcelo Pichón Rivière, se refiere a *Dos Poemas* en el marco de la entrevista que le realiza a Urondo para *Panorama* en junio de 1971 trazando continuidades en su obra poética<sup>9</sup>:

Ya se podían vislumbrar [al igual que en *Historia Antigua*] las claves de su obra: la inserción de lo narrativo en el verso, el tono coloquial, inmediato, los temas cotidianos insertados en el discurso, el afán de convertirse a él mismo en objeto de su conocimiento, buscando enclavar (en forma más definida después) ese objeto-sujeto en la historia viviente de su país (Pichón Rivière, 1971:38).

Para esta época Urondo ya se había separado de su esposa Graciela Murúa, y a comienzos de 1960 se radicaría definitivamente en Buenos Aires. Se quedará por un breve tiempo con su amigo Mario Trejo y más tarde compartirá el departamento de Jorge Souza, vinculado a *Poesía Buenos Aires*. Dicho departamento, ubicado en el barrio de Caballito, era muy cercano al de la escritora y traductora Susana “Piri” Lugones, con quien Urondo entablaría una amistad que le permitirá, según Noé Jitrik, conocer gente y frecuentar lugares, así como instalarse en el ambiente literario de la ciudad, ampliando sus relaciones y consolidando las viejas (Freidemberg, 1999a:17). Durante ese tiempo su subsistencia económica se resolvería entrando a trabajar en la sección de Prensa del *Rectorado de la Universidad de Buenos Aires*, mientras tanto, su producción poética continúa con la publicación del libro *Lugares*, donde reúne poemas escritos entre 1956 y 1957.

---

<sup>9</sup> Leónidas Lamborghini tiene puntos de coincidencia con esta afirmación de Pichón Rivière cuando considera que *Historia Antigua* es el punto de partida de todo lo que aparecerá posteriormente en Urondo tanto en lo poético como en lo humano: “Sobre todo, con una fuerza, que algunos que lo criticaron no se dieron cuenta. Después sobre el final de su obra aparece esa cosa explícita. En esos poemas explícitos está esa forma implícita. Hay una síntesis pero llena de potencialidad. Urondo sabía lo que había que hacer. Hay que analizarlo en su evolución (Montanaro, 2003: 36).

Este último libro, *Lugares*, ha sido vinculado por la crítica a *Breves*, y ambos han sido considerados como el momento en que Urondo elabora una respuesta poética a la pregunta sobre la materia prima del arte poético (Zaidman, 1999:22). Los materiales con los cuales se construye el poema parecen ser en Urondo, a partir de estos libros, “el carácter público, social, del lenguaje” desde el cual se configura un vínculo entre “el camino estético y el camino ideológico” que confluyen en el “espacio cotidiano del habla” (Zaidman, 1999:22). A partir de esta decisión estética, en adelante la poesía de Urondo evolucionará hacia formas narrativas y conversacionales para darle a su obra una dimensión política, que también se manifestará en la disconformidad hacia el orden social que al sujeto le toca vivir (Freidemberg, 1999b: 186). En este gesto se advierte un abandono de los conceptos estéticos del invencionismo y el surrealismo, según los cuales “el lugar de la poesía era el laboratorio de la “invención”, para dar paso a una poesía “que sale a la calle” y en la que el poeta es apenas una voz más en una conversación entre interlocutores sin jerarquías. En este sentido, señala Zaidman, el coloquialismo no constituye un fenómeno que emerge exclusivamente en la poesía durante los años sesentas, ya que otros discursos sociales como la novela o el texto periodístico “expresan la estructura social de una época en la que todo se conversa: la poesía pero también la prosa, la política, la revolución, el amor”. La poesía deviene así en un orden verbal que rechaza la autonomía abstracta de las palabras para ocuparse de sus contextos de enunciación en un desplazamiento que adopta múltiples registros comunicacionales como un relato, una noticia periodística, una carta abierta, una solicitada, una denuncia pública (Zaidman, 1999:22).

Como se ha señalado, la poesía de Urondo consolida, en la primera mitad de la década del sesenta, un modo escritural que se imbrica con lo coloquial, lo narrativo, los contextos sociales de la enunciación. Manteniendo el conjunto de características definitorias de ese modo escritural, la producción de Urondo se desplegará, paralelamente y de forma proteica, en un espacio discursivo diferente: el periodismo. Junto al gesto de la escritura poética, aparecerá el gesto que involucra a la escritura con los medios masivos de comunicación. Con su incursión en la tarea periodística y en los circuitos de circulación masivos a través de notas y artículos periodísticos publicados en *Leoplán*, *Panorama*<sup>10</sup> y *La*

---

<sup>10</sup> Algunas de las notas y entrevistas publicadas en *Leoplán* y *Panorama* son: “Nuevo cine argentino” (*Leoplán*, noviembre de 1961); “Rascacielos” (*Leoplán*, marzo de 1962); “Yoga” (*Leoplán*, febrero de 1962); “De sabiondos y suicidas” (*Leoplán*, marzo de 1962); “Relaciones públicas” (*Leoplán*, mayo de 1962); ¿Cuáles son los

*Opinión Cultural*<sup>11</sup>; Urondo experimentará la escritura como un oficio y un trabajo, inscribiéndose así en una tradición de escritores argentinos que Rivera denomina “un tipo particular de escritor profesional, que en cierta medida estructurará su propio modelo y sus tablas de valores particulares, por lo común a espaldas de los modelos y códigos de los letrados del circuito ‘culto’ o ‘académico’”(Rivera, 1998:13).

Francisco Urondo comenzó a trabajar en *Leoplán* en 1961 y continuó hasta el cierre de la revista en 1965. También participó, simultáneamente, en dos publicaciones literarias, *Zona de la poesía americana* (1963) y *La Rosa Blindada* (1964-1966), y según algunas fuentes, colaboró con la *Agencia Prensa Latina* (Cfr. Fernández, 2005). Durante este período, sus intervenciones en *Leoplán* abarcaron todos los géneros periodísticos: la entrevista, el informe especial, la nota de color, el reportaje, la nota interpretativa, la encuesta. Como cronista de *Leoplán* escribió numerosos artículos de gran variedad temática en los que daba cuenta de acontecimientos, circunstancias y reflexiones que involucraban el cine, la ciudad, la literatura, la psicología, la sociología, la ciencia, la arquitectura, la música, el teatro. Estas colaboraciones se encuadran dentro de lo que podría definirse como periodismo cultural, sin embargo, como observa Adriana Falchini, el esfuerzo de Urondo por documentar su tiempo a través de ellas convierte estos escritos, inicialmente coyunturales, en documentos históricos de un acontecer social complejo, como fue el de los sesentas en Argentina: “el cronista escribe esforzadamente la memoria colectiva de su ciudad, sus haceres y padeceres” (Falchini, 2009:155). Así, Urondo da cuenta de situaciones y sucesos cotidianos de la ciudad y de su vida cultural, que en algunos casos son presentados sin alusiones ideológicas marcadas, por ejemplo, la técnica Yoga, los cafés de Buenos Aires, el arte de las relaciones públicas, los defectos y las virtudes de los argentinos, la aparición de un nuevo artefacto: la garrafa de gas, los vendedores callejeros,

---

defectos y las virtudes de los argentinos? (*Leoplán*, noviembre de 1961); “La garrafa de gas llegará a todas partes” (*Leoplán*, julio de 1961); “Los vendedores callejeros” (*Leoplán*, junio de 1962); “El cuento del cine. Dimensión e historia del Corto Metraje” (*Leoplán*, abril de 1962); “Psicoterapia argentina. Investigación” (*Leoplán*, julio de 1962); “Borges en tela de juicio” (*Leoplán*, agosto de 1962); “Girondo” (*Leoplán*, septiembre de 1962); “La Casares” (*Leoplán*, junio de 1962); “Porteño y bailarían” (*Panorama*, mayo de 1968); “Julio Cortázar: el escritor y sus armas” (*Panorama*, noviembre de 1970).

<sup>11</sup> Algunas de las notas y entrevistas publicadas en *La Opinión Cultural* son: “Juan L. Ortiz, el poeta que ignoraron” (julio de 1971); “Raúl González Tuñón”, todos los caminos” (julio de 1971); “Escritura y acción” (agosto de 1971); “En la másvida” (agosto de 1971); “Las nuevas escrituras de América Latina” (septiembre de 1971); “Papeles de Macedonio” (febrero de 1972); “Abuelos y bisabuelos de la poesía argentina” (mayo de 1972); “Nicolás Olivari, el romántico al revés” (septiembre de 1972).

pero que en otros, aparecen vinculados a debates y polémicas más comprometidas. Es el caso de “El cuento del cine. Dimensión e historia del Corto Metraje”, en el que realiza otro relato sobre la historia del cine con matices críticos y políticos muy evidentes; o el de “Psicoterapia Argentina”, donde divulga las experiencias grupales psicoanalíticas con el uso de ácido lisérgico y deja expuesta a la *Asociación Argentina de Psicología* que se niega a ofrecer su opinión en la revista; o bien el de la nota llamada “Las tres caras de la SADE” donde expone los intereses políticos y económicos que se expresan en las disputas por la presidencia de esta institución.

Otro aspecto interesante del periodismo de Urondo está ligado a las estrategias de construcción textual utilizadas en sus escritos, que se configuran sobre procedimientos propios de esa voluntad autoral expresada en el esfuerzo por documentar el momento histórico, dejando constancia de la cotidianeidad y de la memoria colectiva de las calles, las casas, los lugares de encuentro, el ámbito de la cultura, el arte, la literatura. En todos los temas que se abordan, independientemente de la estructura que adoptara: entrevista, encuesta, relato interpretativo; los hechos son presentados en el marco de una contextualización profunda que permitirá describir la significación de los hechos y las razones que condujeron a que esos hechos se convirtieran en un acontecimiento (Falchini, 2009). Junto a la contextualización aparece un procedimiento, que otorga espesor al relato y funciona como documento/fuente dador de veracidad respecto del acontecimiento narrado: la inclusión de las voces de testimoniantes. Esas voces son presentificadas en la textualización mediante un juego de polifonía e intertextualidad (Falchini, 2009) que configura una suerte de “conversación” –sostenida en el dialogismo de la sociedad- sobre el tema tratado. Como ejemplo de ello se pueden citar dos fragmentos, uno del artículo “Girondo” publicado en *Leoplán*, y otro del reportaje escrito para *Panorama* producido por Urondo a partir de una entrevista a Tito Luisardo, titulado “Porteño y bailarín”:

Hace años, creo que ya van para diez, cuando conocí a Girondo me impresionó su espíritu conversador, su imaginación para hablar, su simpatía y su presencia. En el teatro “Florencio Sánchez”, la revista *Poesía Buenos Aires* había presentado a unos 40 poetas jóvenes; Girondo comentaba a la salida de la presentación, refiriéndose a Raúl Gustavo Aguirre, director de la revista: “Este Aguirre es milagroso, ¿Cómo habrá hecho para encontrar 40 poetas en Buenos Aires?” (...) alguien le ofrece vino: “¿Usted bebe Girondo?, y el poeta lo mira

reflexivamente: “Sí, mi amigo, y a veces demasiado” (Urondo, 2009 (1962): 91-92).

- ¿Usted anduvo en política alguna vez?
- Absolutamente.
- ¿Tuvo alguna preferencia por alguien, algún político que le gustara?
- Sí, señor: don Hipólito Irigoyen (*Ha dicho con orgullo: luego piensa*)... Alvear...
- ¿Y Perón le gustaba?
- No. La primera presidencia de él fue muy buena, muy buena. Si ese hombre...Hubiera quedado en la historia, hubiera quedado ese hombre, pero después [...] Yo antes votaba por los socialistas: por Alfredo Palacios, ese gran hombre. (Urondo, 1968b: 78)

Mientras desarrollaba esta intensa tarea periodística, y una vez desligado del grupo *Poesía Buenos Aires* –en términos de concordancia con ese programa estético-, Urondo inició un nuevo proyecto colectivo en el ámbito de la práctica poética. Es que en los primeros sesentas, parece haberse interesado por una poesía que tuviera en cuenta lo estrictamente testimonial, y esa búsqueda encontró compañeros de ruta en este nuevo agrupamiento de poetas (Montanaro, 2003: 45). En ese sentido, Urondo integró junto a Noé Jitrik, Edgar Bayley, Ramiro de Casasbellas, Julio Lareu, Jorge Souza, Alberto Vanasco, César Fernández Moreno y Miguel Brascó, el grupo fundador de escritores que conforman la revista *Zona de la poesía americana*. Todos ellos figuran como editores responsables del primer número, que sale en julio de 1963 con una foto de Oliverio Girondo en la tapa. Utilizando las tapas como un signo de revalorización, que es reactualizado en el contenido de cada número, aparece en diciembre de 1963 el segundo número con Juan L. Ortiz. Es el turno de Macedonio Fernández en la tapa del tercer número, que salió en mayo de 1964, y en el cuarto número, publicado en noviembre de 1964, aparecerá la foto de Enrique Santos Discépolo. Mediante esta serie de tapas el grupo *Zona* opera sobre el canon poético como un modo de intervención orientada hacia la revisión crítica de la literatura nacional teniendo en cuenta el contexto sociopolítico. De este modo coloca en el centro de la escena a escritores cíclicamente olvidados como Macedonio Fernández; así también al prócer vanguardista, Oliverio Girondo, ya reivindicado enfáticamente por *Poesía Buenos Aires* y los surrealistas; y a Juan L. Ortiz, tímidamente leído en los cincuenta. Finalmente, la presencia de Enrique Santos Discépolo, no sólo incluye al autor de algunos de los más célebres tangos, sino que también “señala que, momentáneamente, el tango abandona el

estatuto de subliteratura” (Prieto, 2006: 387) y se instala como un umbral de contacto entre la cultura de masas y la poesía, en un gesto que mixtura literatura vanguardista, política, poesía culta y popular. Así, Noé Jitrik, en el testimonio proporcionado para el “Dossier Urondo” de *Diario de Poesía* N° 49 (otoño de 1999) ha señalado que los poetas valorados por *Zona* son aquellos que se vinculan con el proyecto de la revista, orientado a religar la alta cultura con la cultura popular, incorporando lo ensayístico y también el contexto histórico:

No había ninguna duda sobre Macedonio, sobre Oliverio, sobre Juanele ni sobre Discépolo. Es decir, podíamos manejarnos en esa cinta de Moebius entre la alta cultura y la cultura popular, desde lo más radical, que podía ser Macedonio, a lo más explícito, que podía ser Discépolo. Veíamos una relación entre todas estas cosas y queríamos hacer una revista que diera cuenta de esa actitud. A través de nuestra propia poesía, de estos mentores y del reconocimiento de otros poetas que podían entrar en ese cono de luz. Y junto con esto, incorporar lo ensayístico y dar un contexto un poco más histórico: ese era un proyecto de *Zona*, del cual al poco tiempo se abrieron Ramiro de Casasbellas y Miguel Brascó (Freidenberg, 1999a: 18).

El lugar donde la revista era pensada, discutida y configurada era un “enorme caserón destartalado” de San Telmo, donde Urondo se había mudado con su nueva pareja, la actriz Zulema Katz, y sus hijos, y que además era compartida, en distintos períodos, con amigos como Federico Luppi, Roberto Cossa, Juan Gelman, Juan Cedrón, Emilio Alfaro, entre otros. Esta casa adquiriría cierta celebridad por las frecuentes reuniones y fiestas a las que asistían escritores, músicos, artistas plásticos y gente de cine y teatro.

En cuanto al contenido, la revista *Zona* publica a Gelman, Madariaga, Cousté, Eduardo Romano, Enrique Fernández Moreno, entre otros; realiza encuestas del tipo “¿La poesía sirve para algo?” que es contestada por poetas como Alberto Girri, Enrique Molina, Aguirre, pero también por actrices, librerías, periodistas y un carpintero. *Zona* también destina un espacio importante para ensayos, reseñas bibliográficas, cuentos de Rozenmacher, de Urondo, de Saer, y da a conocer a poetas como Enrique Lihn<sup>12</sup> y Javier

---

<sup>12</sup> Enrique Lihn (1929-1988) fue un poeta chileno que entendió de modo conflictivo las relaciones entre arte y revolución, defendiendo la autonomía de la poesía frente a cualquier poder político, pero manteniendo una posición ideológica que se asumía socialista y partidaria de la clase trabajadora. En 1966 se consagró al obtener el premio *Casa de las Américas* de Cuba –el más importante galardón latinoamericano de la época– por su libro *Poesía de paso*. A partir de entonces, Lihn ocupó un sitio preferencial en el salón de la fama, no sólo por la calidad implícita de su poesía sino por su ubicación como una especie de paradigma moral para muchos jóvenes

Heraud<sup>13</sup> en la Argentina (Freidenber, 1999a: 18). La inclusión de estos dos últimos poetas, principalmente la de Javier Heraud, impulsada por Urondo, implicaba una toma de posición que evidenciaba, por un lado, una politización marcada por el signo de los debates promovidos desde las *formaciones culturales* latinoamericanas involucradas en el proceso de la *Revolución Cubana*, y por otro, la reivindicación de una poesía y un poeta combatientes. Al respecto Jitrik señala:

Paco, que ya iba entrando en una dimensión de poesía más militante, introdujo poemas de Javier Heraud –que a Miguel le pareció un pésimo poeta- por el hecho de que Heraud había sido guerrillero. Poco a poco se iban filtrando dilemas que son casi, diría, previsibles y tradicionales: Poesía-poesía o poesía comprometida (Freidenberg, 1999a: 18).

Este desplazamiento de Urondo hacia posiciones estéticas y políticas más marcadas se pone de manifiesto en sus intervenciones ensayísticas en la revista *Zona*, las cuales desarrollan argumentaciones en dirección a abonar la posibilidad de entretejer una urdimbre indisoluble entre *praxis* artística y transformación político-social. Como ocurre con otros escritores del período, el ejercicio del ensayo constituye en Urondo una forma de intervención intelectual y, simultáneamente, una tarea que el autor acomete en busca de respuestas a las cuestiones de la creación poética y del lugar del poeta en la sociedad (Bonano, 2009: 103). En Urondo, como miembro del grupo *Zona*, la demanda de redefinición del trabajo poético impulsada tanto por la búsqueda de una poesía autónoma - no epigonal respecto a modelos extranjeros- como por la voluntad de una mayor vinculación con el conjunto de la sociedad, anima un programa teórico semejante al trazado por *Contorno* para la narrativa en la década del cincuenta (Freidenberg, 1999b: 183 y ss.; Bonano, 2009: 108). Los tópicos que aparecen como estructurantes de esos ensayos publicados en *Zona* – y de la totalidad de sus textos ensayísticos- son: la noción del compromiso del escritor y los términos en que éste se dirime en la práctica, la relación entre contexto histórico o socio-político y literatura, las posibilidades de constitución de una

---

poetas hispanoamericanos, principalmente después de la publicación de su libro *Escrito en Cuba* (1969).

<sup>13</sup> Javier Heraud (1942 –1963), fue un poeta y guerrillero peruano. En 1962, luego de una brillante carrera académica, de haber publicado dos poemarios, *El río* y *El viaje*, y de haber viajado por Europa, China y Rusia, recibe una beca para estudiar cine y parte a Cuba, junto con otros comunistas de Chile, donde conoce a Fidel Castro. En 1963 retorna al Perú para librar una guerra contra el imperialismo y se une al Movimiento de Izquierda Revolucionaria. Muere acribillado en un enfrentamiento contra la policía peruana y algunos pobladores de Puerto Maldonado, en medio del río Madre de Dios, a los 21 años de edad.

vanguardia estética “nacional”, ligada a un propósito de transformación social (Bonano, 2009:103-104). En vinculación con estos tópicos o preocupaciones, Urondo valora las figuras de Macedonio y de Girondo, puesto que ellas condensan en los análisis del autor los atributos del poeta de vanguardia que se erigen en contraposición a los del “poeta oficial”, representado ejemplarmente por Leopoldo Lugones. Es evidente aquí el procedimiento orientado tanto a delimitar un sistema de oposiciones valorativas entre ambas imágenes del escritor como a revertir el *statu quo* establecido por la tradición literaria. Como señala Bonano, “el desenfado y la burla que tanto Macedonio como Girondo exhiben en su escritura son requeridos por Urondo como actitudes desacralizadoras, antioficialistas, en la medida en que suponen una crítica a un estado de cosas que se muestra con el fin de procurar su modificación” (Bonano, 2009: 111).

Impregnado de estos debates, en 1963, con sello de *Ediciones Zona*, Urondo publica *Nombres*, libro en el que reúne todos los poemas escritos entre 1956 y 1959. Según Pedro Orgambide con este libro el poeta ingresa a una poesía “más abierta, más amplia, de versos extendidos, que corresponden a una temática más libre donde cabe la política y el amor, la ciudad, la patria chica y el mundo”, condición que se extenderá en sus próximos libros *Del otro lado* y *Adolecer*. Con *Nombres* se incorpora a su poesía “un componente a la vez narrativo, autobiográfico y social” (Prieto, 2006: 389) y prevalece un “discurso conversacional” (Romano, 1983) que va engarzando citas de tangos, alusiones a la ciudad y a la coyuntura política, dando lugar a la oralidad que penetra en el espacio de la escritura. Como ejemplo de ello, puede señalarse el poema “B. A. Argentine”, en el cual la situación política se hace explícita y el tono de denuncia está presente. Dos años después, en 1965, también por Editorial Zona, sale una *Antología Interna 1950-1965* realizada por Urondo, Jitrik y César Fernández Moreno y organizada según un criterio temático de selección capaz de generar un doble efecto: que fuera leído como el libro de un solo poeta, y que fuera leído como si fuera un poema solo (Montanaro, 2003: 48, Freidenberg, 1999a: 18-19). Esos rasgos señalados respecto de la poesía producida por Urondo en la etapa de participación en el grupo de *Zona de la poesía americana* también pueden reconocerse en los cuentos que Urondo publica por esos años. *Todo eso*<sup>14</sup> de 1966 y *Al tacto*<sup>15</sup> de 1967 son

---

<sup>14</sup> Los cuentos que componen *Todo eso* son: “Amore mio santo”, “El amor del siglo” y “Baile”.

<sup>15</sup> Los relatos incluidos en *Al tacto* son: “Malestar”, “Jadeo”, “Re dei vini”, “La lluvia y las víboras”, “Las argentinas son divinas”, “Todo eso”, “Smash”, “Rolando”, “Abuela”, “Entonces tu tenías”, “Adiós”, “Los tres

libros de cuentos con los cuales el escritor incursiona en los registros de la narrativa y que son comentados por reseñas de *Primera Plana* y *La Nación*, obteniendo críticas poco entusiastas. Constituyen relatos organizados a partir de argumentos simples, que adquieren densidad en sus significaciones a partir del lirismo de la prosa, las atmósferas que se construyen, los elementos autobiográficos inextricablemente implicados con escenarios socio-políticos y coyunturas históricas. Un ejemplo paradigmático lo constituye el relato “A La molina no voy más porque echan azotes sin cesar”, en el cual la experiencia de un periodista que viaja a Lima para entrevistarse con integrantes de la guerrilla urbana con el fin de escribir un artículo político se enmaraña con la historia de las luchas campesinas, de los grupos guerrilleros, de la represión, la violencia política, la muerte de Javier Heraud.

En 1965, Urondo diversifica aún más su producción cuando confluye con Rodolfo Kuhn en el movimiento de renovación estética que se da en el cine nacional y que se conoce como la *Generación del '60*. Este grupo de productores independientes, nuevos realizadores, guionistas, actores y críticos con formación en el cortometraje, postulaba que el cine argentino debía reflejar al país en su estado de enfermedad, desmitificar la ideología dependiente y hablar un lenguaje real e identificable para los argentinos (Montanaro, 2003: 50 y ss.; Redondo, 2005:10). Urondo, ya había establecido contacto con Kuhn cuando éste lo incorpora como co-guionista junto a Carlos del Peral, en la película *Pajarito Gómez*, estrenada en 1965. En 1967 elabora junto al mismo equipo más César Fernández Moreno, un guión para cine a partir del cuento de Roberto Arlt *Noche terrible*; y en el 1968 se estrena *Turismo de carretera* con guión compartido por Urondo, Kuhn y Héctor Grossi (Cfr. Montanaro, 2003; Redondo 2005). La televisión es por aquellos años otro de los espacios donde Urondo ejerce su escritura. Escribe libretos para diversos ciclos, *Teleteatro para la hora del té* (1961), *Buenos Aires insólito* (1962), e *Historias de jóvenes* (1963), y adapta *Madame Bovary*, de Gustav Flaubert, *Rojo y Negro* de Stendhal, y *Los Maias*, de Eça de Queiroz.

Ya en 1967, reanuda la publicación de poemas con la aparición del libro *Del otro lado* bajo el sello de la editorial rosarina *Biblioteca Popular Constancio C. Vigil*. El libro está conformado por poemas escritos entre 1960 y 1965, que en 1964 habían obtenido una mención en el concurso organizado por *Casa de las Américas*. Se trata de un poemario en

---

soles”, “Luna llena”, “Arena”, “A La molina no voy más porque echan azotes sin cesar”.

el que predomina el relato de situaciones de represión y sufrimiento abarcando aspectos sociales –ensayando incluso una denuncia de la situación africana y latinoamericana-, pero también íntimos (Cella, 2006:21), los cuales se anudan a la presencia de un yo colocado en una circunstancia, en un tiempo preciso, en un clima de época. Los tonos coloquiales se intensifican (Cella, 2006:21) junto a la inclusión de lo testimonial y lo experiencial y aparecen reminiscencias de títulos, versos o frases sueltas de tangos que actúan como salvoconducto para que la cultura popular ingrese en los poemas (Romano, 1983). La crítica se ocupó bastante de este libro con artículos en *Primera Plana*, *La Nación*, *Confirmado* y *La Prensa*. En todos ellos se señala la calidad, la energía de sus poemas, que se basan en la búsqueda de nuevas formas, muchas veces reñidas con la tradición literaria (Cf. Montanaro, 2003: 56 y ss.). Con este libro, Urondo ha obtenido el premio *Casa de las Américas*, lo cual lo vincula y encuadra dentro de la fracción más radicalizada del *campo intelectual* latinoamericano. Su labor como poeta ha sido legitimada y ha alcanzado reconocimiento, no sólo en los círculos ligados a las *formaciones culturales* emergentes y contestatarias, sino también, por parte de algunas instituciones de la cultura oficial.

Hasta este punto de su trayectoria, Urondo describe un paulatino proceso de politización y radicalización artístico-ideológica, cuya primera inflexión se evidencia en el desarrollo de las prácticas culturales y políticas llevadas adelante por el escritor en los sesentas, luego de su desvinculación del proyecto frondizista. No se trata de rupturas ni de abruptos virajes, sino más bien de una profundización de las concepciones relativas a los vínculos entre práctica literaria y práctica política, que están presentes en las diferentes etapas del recorrido de Urondo, pero que van siendo resignificadas y van operando relocalaciones en este escritor-intelectual a medida que las condiciones históricas del *campo intelectual* van cambiando y que el país se agita al calor de la *resistencia peronista* y de la proximidad de *los azos* que se anuncian. Su incursión en proyectos culturales contestatarios, tiene que ver con las experiencias colectivas atravesadas por los intelectuales progresistas en relación con los debates en torno al lugar de la cultura y los intelectuales en las luchas de liberación, así como con la politización y radicalización de amplios sectores de la sociedad argentina y latinoamericana. En este sentido, Urondo, que desde sus inicios como poeta entendía que escritura y vida debían imbricarse mutuamente y que el escritor debía producir textos situados; durante los sesentas fue resignificando esta noción de “vida”

y “situación”, orientada más bien hacia lo personal e individual, hasta abarcar contenidos como la atmósfera de la ciudad, la coyuntura social, la dominación y represión en las sociedades, y los procesos históricos, lo cual fue plasmado en su producción poética, cuentística, periodística y cinematográfica. Del mismo modo, Urondo fue ampliando su horizonte escritural para incorporar nuevos registros discursivos, géneros, lenguajes estéticos. Su trabajo con formatos televisivos habla de una idea de apropiación de la cultura masiva para tejer nexos entre lo culto y lo popular. Sus poemarios abarcan otras voces que circulaban en la ciudad y en la sociedad, incluyendo elementos populares como el tango, todo puesto en diálogo y en juegos intertextuales que permiten visibilizar la dimensión socio-política de la literatura, e inclusive dar paso a una escritura de rasgos militantes. Ese proceso de apertura hacia otras formas estéticas, puede leerse también como parte del proceso de construcción del oficio de escritor en Urondo, estrechamente ligado a su trabajo de periodista, de editor de revistas literarias, de poeta: la adquisición de herramientas del lenguaje, de procedimientos de escritura, de mecanismos de construcción textual ha ido organizando en él un conjunto de disposiciones estables que le posibilitaron convertirse en un escritor con los instrumentos necesarios para intervenir en ese terreno de disputas que es el *campo literario* de los sesentas/setentas. Por último, en relación a su ubicación en el *campo intelectual*, aunque su producción fue reconocida y legitimada a mediados de los sesentas, Urondo se mantuvo posicionado, respecto de la tradición literaria y de las instituciones de la cultura oficial, en un lugar de crítica y enfrentamiento, siempre vinculado a grupos artísticos y literarios marginales o emergentes, impugnadores culturales, o bien emparentados con sectores del progresismo y la *Nueva Izquierda*. Asimismo, el hecho de que Urondo haya participado en determinadas redes de relaciones dentro el *campo intelectual*, tuvo consecuencias en sus recorridos. En primer lugar, su pertenencia a círculos de intelectuales contestatarios le permitió, por una parte, ligar su práctica cultural a esa genealogía antioficialista de escritores construida por *Zona* –Ortiz, Gironde, Macedonio y Discépolo-; por otra parte, le posibilitó vincularse con ámbitos como la revista *La Rosa Blindada* y el grupo *Contorno* y finalmente, también le facilitó una convergencia con periodistas, músicos, realizadores teatrales y cinematográficos provenientes de la cultura de izquierda. Todo ello evidencia una pertenencia del escritor al espacio de un “nosotros” signado por una *praxis* simbólica contrahegemónica, y enfrentado por tanto, a los

representantes de la elite cultural. Así, la dimensión política, que está presente en Urondo desde su producción temprana, se irá explicitando aún más hacia finales de los sesentas y ligando con mayor fuerza a la idea de *revolución*.

## CAPÍTULO VII

### Walsh y Urondo: afinidades electivas y trayectos compartidos (1968-1977)

---

*mi contemporáneo es ese, ese anónimo, ese pastor, esa amada,  
y vos, rodolfo, paco. y aquella oscura fuerza de vivir.*

Juan Gelman, *Urondo, Walsh, Conti: la clara dignidad* (1997)

#### 1. Devenir intelectuales revolucionarios

Las trayectorias de Rodolfo Walsh y Francisco Urondo comienzan a ponerse en contacto en el tiempo cercano al año 1968. Hasta ese momento sus itinerarios transcurren de modo paralelo, aunque participan en redes de intelectuales que comparten personajes claves como “Pirí” Lugones y convergen en espacios del periodismo como *Leoplán*, *Panorama* y *Prensa Latina*. Asimismo ocupan posiciones dentro del *campo intelectual* que se revelan cercanas porque suponen ciertas coincidencias en lo relativo a tres aspectos: la pertenencia ideológica, los modos de elaborar las experiencias políticas vividas en un país asediado por las crisis institucionales luego de 1955, la presencia de ciertas preocupaciones respecto del lugar que le corresponde a la práctica simbólica en esas singularísimas coordenadas que constituyen los años sesentas en Latinoamérica. Ambos aparecen vinculados ideológicamente al progresismo y la izquierda (antiimperialismo, desarrollismo, colaboración con movimientos revolucionarios y de liberación latinoamericanos), y atraviesan de modo similar, aunque con matices y particularidades, experiencias como: el antiperonismo de las *formaciones culturales* izquierdistas en los cincuenta -que se diferenciaron del antiperonismo liberal-, el apoyo en un primer momento y luego el repudio a la *Revolución Libertadora*, el desencanto frente al proyecto frondizista, y la participación, en tanto escritores y periodistas, en el proceso de la *Revolución Cubana*. En este sentido, dentro del *campo intelectual* de la época -un *campo* que combina paradójicamente modernización cultural y radicalización política- las colocaciones de Walsh y Urondo se

desplazan, a lo largo del proceso de construcción de su oficio de escritor, desde lugares marginales hacia zonas de mayor legitimidad: ganan premios, sus trabajos son publicados y valorados por la crítica. En el marco de esas configuraciones del *campo intelectual*, nuestros escritores permanecen en las fracciones enfrentadas a las instituciones de la “cultura oficial”, representadas principalmente por el polo conservador y liberal constituido por *Sur* y *La Nación*, a la vez que se oponen o ignoran los dogmatismos y sectarismos estético-políticos de la izquierda. Por otra parte la coyuntura de los sesentas planteó un proceso de emergencia de nuevas prácticas en el *campo del arte* que ubican el polo de intelectuales agrupados en torno a *Sur* en el lugar de lo que comenzaba a morir. Es decir, de centro dominante en el *campo cultural*, los intelectuales agrupados alrededor de *Sur* transitaban hacia posiciones que podríamos leer como *residuales* en términos de Williams<sup>1</sup>. En cuanto a su producción escritural, tienen como rasgo común haber abarcado el ejercicio de la escritura literaria y la escritura periodística como actividades fundamentales en su oficio de escritores. Asimismo comparten el trabajo heterogéneo y diversificado con distintos géneros y formatos literarios, la incorporación a sus textos de las voces y la oralidad presentes en la discursividad social, y la inclusión de elementos de la cultura popular. Respecto de la delimitación de ciertas nociones programáticas en cuanto al rol de los escritores, la confluencia entre Walsh y Urondo se da en torno a la necesidad de hacer converger lo estético y lo ético, la literatura y la política, la actividad creadora y la vida, la palabra y la acción.

Ahora bien, estos puntos de contacto y similitudes que se observan en los itinerarios de Walsh y Urondo durante los cincuenta y la primera mitad de los sesentas, se intensifican de modo muy marcado a partir de 1968, cuando aparecen especialmente visibles ciertos entrelazamientos en sus actuaciones como intelectuales y militantes, y en sus opciones estético-políticas.

Como se ha señalado en el capítulo 3 de esta tesis, desde fines de los años sesentas, se produjo en Argentina un intenso proceso de protesta social y de agitación política por el cual la sociedad parecía entrar en un proceso de contestación generalizada. En ese clima de efervescencia social, se desarrolló un sindicalismo de gran combatividad y surgieron organizaciones conocidas como *Nueva Izquierda*, que planteaban sus demandas en

---

<sup>1</sup> Cfr. la perspectiva sostenida al respecto por Terán que se ha retomado en el capítulo 3 de esta tesis, p. 61.

términos de “liberación nacional”, “socialismo” y “revolución”, y que protagonizaron modos de oposición a las formas habituales de la vida política argentina, desafiando a la dictadura de Onganía. En ese marco, las *formaciones culturales* vinculadas al pensamiento de esta izquierda heterodoxa venían sosteniendo arduos debates en torno a la figura del intelectual y su responsabilidad política. El peso de Cuba fue determinante en estos debates, pero actuó en Argentina sobre un terreno ya abonado por diversos replanteos de la relación entre intelectuales y política. Por una parte, después de 1955, la *resistencia peronista* posibilitó que los intelectuales asumieran un rol protagónico que no habían tenido durante el gobierno de Perón. Asimismo, *Contorno* planteó desde sus comienzos una idea de la misión del intelectual, tributaria de la teoría sartreana del compromiso, que tendrá mucha influencia sobre los escritores e intelectuales que buscaban alejarse del antiperonismo de *Sur* y de los grupos identificados con la tradición liberal. En cuanto a la izquierda tradicional, sus posiciones dogmáticas sobre la militancia intelectual sufrieron las consecuencias de las fuertes controversias en el campo del socialismo durante los años sesentas, a la vez que la *Nueva Izquierda*, guevarista, maoísta o gramsciana, en todos los casos asignó un rol preponderante a los intelectuales y sus prácticas (Jozami, 2006).

Esta coyuntura de gran politización del *campo intelectual* argentino se acentuó a partir del *Cordobazo*, cuando la situación desembocó en la combinación de una crisis de acumulación y una crisis de hegemonía que venía gestándose desde inicios de la década<sup>2</sup>. En 1968, se evidenciaba que las *formaciones culturales* de izquierda estaban en franco proceso de radicalización, dado que constataban el dato predominante del ascenso de la protesta social en el país y padecían la represión del Onganiato. Por tanto, el momento histórico constituido por los años 1968-1969 representa un clivaje luego del cual se profundiza la politización del *campo intelectual* y se evidencia un borramiento de los límites entre práctica política y práctica intelectual.

En el contexto descrito, tanto Walsh como Urondo desarrollan su producción literaria y su actividad intelectual desde un impulso alimentado por el intenso proceso de radicalización política que atravesaron las *formaciones intelectuales* progresistas, y por la necesidad de superar la crisis de la cultura burguesa y de revolucionar el arte<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Cfr. Capítulo 3 de esta tesis, p. 80.

<sup>3</sup> Si bien no es el objeto de esta tesis el análisis específico de la relación entre la producción de Walsh y Urondo y los efectos de la industria cultural sobre el *campo artístico y cultural* en Argentina es indudable que

En ese sentido, a mediados de la década del sesenta, cuando sus textos literarios y periodísticos les generaban un importante reconocimiento, Rodolfo Walsh y Francisco Urondo se vincularon al *Movimiento de Liberación Nacional (MALENA)*, grupo político de la llamada *Nueva Izquierda*, encabezado por Ismael Viñas, y compuesto por militantes vinculados al *Ejército de Liberación Nacional*, otros provenientes del *Partido Socialista*, y representantes del peronismo de izquierda (Montanaro, 2003; Pacheco, 2010; Romano, 2002: 43; Jozami, 2006: 162). Intelectuales como Noé Jitrik, José Luis Mangieri, Alberto Brocato, Juan Gelman, Andrés Rivera, Roberto Cossa, José Gabriel Vazeilles, Ricardo Piglia, Jorge Rivera, León Rozitchner participaron de este movimiento. El *MALENA*, que había sido conformado a inicios de la década del sesenta, había roto totalmente con las políticas encarnadas por el frondizismo, había resuelto distanciarse del *PCA* y había estrechado lazos con la *Revolución Cubana*. Además entre sus concepciones políticas estaba la idea de que la violencia era intrínseca al sistema y que sólo a partir de la lucha armada había posibilidades de tomar el poder, pero sostenía que las formas que adoptaran las organizaciones revolucionarias debían surgir de la estructura económica, política y social de cada región (Pacheco, 2010). Walsh, por su parte, se vincula a esta agrupación política a partir del contacto que había entablado con algunos integrantes de *Contorno*, por lo menos con Noé Jitrik, cuando buscó algún apoyo del frondizismo para la difusión de *Operación Masacre* y, más tarde, trabó una relación personal con los Viñas y otros de los contornistas que frecuentaban la librería de Jorge Álvarez (Jozami, 2004; Jozami 2006: 162-163). Urondo era amigo de Noé Jitrik y había compartido con él la experiencia de fundación y conformación del grupo *Zona de la poesía americana*, además de frecuentar, por esa época, el grupo de filosofía y teoría marxista que coordinaba León Rozitchner (Montanaro, 2003: 72-73). Tanto Walsh como Urondo aparecen, en 1968, integrando un *Consejo de Redacción* de la revista *Problemas del Tercer Mundo*, una iniciativa editorial de Ismael Viñas, en la que también participaban Roberto Cossa, Ricardo Piglia, Andrés Rivera, Jorge Rivera y León Rozitchner.

---

las transformaciones producidas por el impacto de los *mass media* sobre el campo de la cultura insidió tanto sobre el desplazamiento de algunas prácticas, como las realizadas por *Sur*, como sobre la apertura de posibilidades inesperadas. Recordemos que Urondo realizó intervenciones en el cine, e incluso la televisión y que ambos fueron escritores y periodistas.

El clima generado por la militancia en el *MALENA* refuerza, tanto en Walsh como en Urondo, su apoyo a la causa cubana. Urondo hace continuas declaraciones a favor de Cuba y adhiere a la *Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC)*, formada en 1962, que entre sus motivos fundamentales remarcaba la solidaridad con la revolución encabezada por Fidel Castro y los pueblos de América Latina que se levantan por su liberación (Cfr. Montanaro, 2003). En enero de 1967, Urondo viaja por primera vez a Cuba, visita que parece ser fundamental en su decisión de integrarse a la lucha revolucionaria. Llega a La Habana para participar del *Encuentro Rubén Darío*, que se desarrolla en Varadero, donde comparte los debates con escritores como Julio Cortázar, David Viñas, Noé Jitrik, César Fernández Moreno, entre otros. Durante su estadía en Cuba, los representantes de *Casa de las Américas* lo invitan a grabar sus poemas para una edición en disco bajo el sello de esa institución (Cfr. Montanaro, 2003; Freidenberg, 1999a).

Cuando regresa a Buenos Aires, Urondo se encuentra con Rodolfo Walsh y su mujer, Lilia Ferreyra, con quien se había unido sentimentalmente en 1967 y que será su compañera hasta el final. El testimonio de ella, recogido por Pablo Montanaro, puntualiza la exaltación con la que Urondo se refería a la Cuba de Fidel Castro y el efecto que ello causaba en Walsh, quien había planeado volver a viajar a La Habana:

Los ejes de esa charla fueron la situación de Cuba y de Argentina en América Latina, el compromiso, la participación y el lugar de los intelectuales ante esta situación. Además ese diálogo tenía toda una carga emotiva porque Rodolfo había decidido volver a La Habana después de muchos años. Lo que me quedó registrado de ese día fue que Paco ya había encontrado un camino de participación colectiva. Los caminos de compromiso político de Paco y Rodolfo no fueron los mismos pero siempre se encontraron en las coyunturas esenciales. En la relación de Paco y Rodolfo había un cierto paralelismo en cuanto a iniciativas y proyectos (Montanaro, 2003: 74-75)

Unos meses después de este encuentro, en octubre de 1967, se difunde la noticia sobre la muerte de Ernesto “Che” Guevara en Bolivia. Luego de algunos días, la dirección de la revista *Casa de las Américas* les pide a Urondo y a Walsh, así como a otros escritores, un texto en homenaje al “guerrillero heroico”. Los textos “Guevara” de Rodolfo Walsh y “Descarga” de Francisco Urondo dan cuenta de los interrogantes e interpelaciones que esa muerte suscita en los intelectuales. El texto de Urondo describe las sensaciones y

emociones de rabia, desconcierto, impotencia, de profunda tristeza que lo impregnan, que reconoce en sus amigos y en la gente común. Reivindica la lucha del Che, porque ha sabido “correr la suerte del agredido” y propone resignificar esa muerte como una respuesta que “habrá que recordarla, o adivinarla o inventar los pasos de nuestro destino” (Urondo, 1997 (1967):102-105). Walsh, con un tono de nostalgia, evoca su tiempo en Cuba y sus tímidos encuentros con el Che, para luego explicitar la crisis, la vergüenza que genera el sacrificio de Guevara, el hecho de que “haya muerto con tan pocos alrededor”. Cierra el texto con una reivindicación de esa muerte, transformándola en un acto que reclama una réplica, que sólo podrá realizarse en las luchas de emancipación latinoamericanas (Walsh, 1997 (1967): 106-107).

Contemporáneamente a la escritura de este texto, Walsh termina su cuento *Un oscuro día de justicia*, perteneciente a la “saga de los irlandeses”. En ese relato, la derrota del tío Malcom en manos del odiado celador demuestra que el *pueblo* –apelativo con que se denomina al colectivo de escolares- no puede apostar a ningún individuo heroico por fuerte o diestro que sea, sólo puede apelar a sus propias fuerzas. En ese sentido, en la entrevista realizada por Ricardo Piglia a Walsh, en marzo de 1970, que se publicó por primera vez como prólogo a *Un oscuro día de justicia*, Walsh se refiere a esta suerte de “metáfora política” configurada en el cuento. La aparición expresa de esa “nota política” evidencia, según Walsh, una evolución en su producción cuentística que lo habilita a pensar este cuento como el relato en que logra articular un “pronunciamiento político” dentro de los límites del género:

Quiero decir, hay una evolución en los cuentos; aquí, en este cuento se empieza a hablar del *pueblo* y de sus expectativas de salvación representadas por un héroe, es un héroe que es externo, es decir, no deposita sus expectativas en sí mismo, sino en algo que es externo, por admirable que pueda ser... creo que la clave de la iluminación, de la comprensión sobre la relación política en este caso entre el pueblo por un lado y sus héroes por el otro, está en el final, cuando dice “...mientras Malcom se doblaba tras una mueca de sorpresa y de dolor, el pueblo aprendió...” y después, más adelante, cuando dice “...el pueblo aprendió que estaba solo y que debía pelear por sí mismo y que de su propia entraña sacaría los medios, el silencio, la astucia y la fuerza...”. Creo que ése es el pronunciamiento más político de toda la serie de cuentos y muy aplicable a situaciones muy concretas nuestras: concretamente al peronismo e inclusive con respecto al Che Guevara, que murió en esos días...(Walsh, 1994 (1973): 63-64).

Walsh y Urondo vuelven a Cuba a fines de 1967, en esta ocasión invitados a participar del *Congreso Cultural de La Habana*, al que concurrieron “medio millar de hombres de cultura, venidos de setenta países” (*Casa de las Américas*, 1968a: 3-4). El clima intelectual de la isla estaba signado por la reciente muerte del Che, lo cual se hizo patente en el número de *Casa de las Américas* inmediatamente posterior al asesinato de Ernesto Guevara. Dicho número está enteramente consagrado a “la situación del intelectual latinoamericano”, como dando por sentado que homenajear al Che, “ejemplo de la más alta encarnación del intelectual y el combatiente”, implicaba también revisar las propias convicciones y actuaciones de los intelectuales, asumiendo su figura como parámetro de medida (Gilman, 2003:204). Los debates desarrollados durante ese congreso testimonian la convergencia de dos concepciones antagónicas sobre la labor del intelectual que entrarán en conflicto: “se superponen allí disputas más o menos explícitas, pero también dos ideales, uno que está en curso de convertirse en residual, otro emergente que se tornará hegemónico” (Gilman, 2003:206). En este sentido, la resolución general del *Congreso Cultural de La Habana* publicada en el número 47 de la revista *Casa de las Américas*, afirmaba que en una sociedad en revolución, “el intelectual está obligado a ser crítico de sí mismo y conciencia crítica de la sociedad”, no obstante, “eso no basta” puesto que la revolución promueve constantemente nuevas exigencias (*Casa de las Américas*, 1968b: 104-105). En consonancia con estas concepciones, se abre la declaración con una cita de Régis Debray: “el secreto del valor del intelectual no reside en lo que éste piensa, sino en la relación entre lo que piensa y hace”, y a continuación se manifiesta que “defender la revolución es defender la cultura”, para finalmente agregar que el cambio sólo podía producirse a través de la lucha armada. Asimismo, se plantea que entre los insoslayables deberes del intelectual del Tercer Mundo, se postulan los de la lucha que comienza con la incorporación al combate por la independencia nacional, dado que, si la derrota del imperialismo es el prerrequisito inevitable para el logro de una auténtica cultura, “el hecho cultural por excelencia para un país subdesarrollado es la revolución” (*Casa de las Américas*, 1968b). Lo más importante era la afirmación de que sólo podría llamarse intelectual revolucionario aquel que estuviera dispuesto, no sólo a transformar el ejercicio del arte, la literatura y la ciencia en un arma de lucha, sino también a compartir las tareas combativas de su pueblo.

Al año siguiente, en 1969, Walsh y Urondo vuelven a confluír en Cuba para formar parte de los jurados para los concursos literarios que organiza *Casa de las Américas*. El poeta uruguayo Mario Benedetti, quien reside en La Habana desde noviembre de 1967 y dirige el *Centro de Investigaciones Literarias* de *Casa de las Américas*, aprovecha la estadía de nuestros escritores y de Juan Carlos Portantiero, para organizar una mesa de debate cuyo tema central es *La literatura argentina del siglo XX*. En este intercambio, Urondo delimita la fracción del *campo intelectual* identificada con el “oficialismo literario”, señalando que, desde 1943, la posición dominante dentro del *campo* la detenta el grupo *Sur*, el cual expresa los intereses políticos de la “oligarquía porteña”. Caracteriza a este grupo como iniciador de una línea epígona en la literatura argentina respecto de los movimientos europeos, que es alimentada por el ejercicio institucionalizado de la traducción. Opone a este oficialismo cultural, movimientos poéticos como el invencionismo y el surrealismo, surgidos en los años cincuentas y sesentas, que desarrollan hacia *Sur* una actitud crítica y de enfrentamiento. Luego afirma que esa oposición al oficialismo se irá profundizando hasta hacer visible que el enfrentamiento con la elite cultural supone el conflicto con sus posiciones ideológicas. En esa línea declara que oponerse a ese oficialismo en el terreno estético y político implica “no publicar en *La Nación* y enfrentar a la clase que domina y entrega al país” (Walsh, Urondo y Portantiero: 1994 (1969): 48). Walsh, acuerda en incluir en esa delimitación del oficialismo literario a *La Nación*, al que caracteriza como el diario de la “oligarquía terrateniente”. Del mismo modo, coincide con Urondo en que *Sur* se “adueñó del campo cultural” durante el peronismo, y ése fue uno de los resortes que luego le permitieron derrocar a Perón. En lo relativo al panorama de la narrativa, Walsh juzga que Arlt constituye uno de los polos válidos para cualquier narrador argentino, y observa que Borges representa el polo opuesto. Ambos “polarizan las dos tendencias, las dos actitudes de la lucha de clases en un poeta” (Walsh, Urondo y Portantiero: 1994 (1969): 45). Finalmente, Walsh y Urondo coinciden en indicar el “fracaso del frondizismo” como el momento a partir del cual se produce una crisis que expresa, según ellos, la finalización de la posibilidad reformista en el país y de ese sueño “de integrarse a un gobierno burgués; es decir gente de izquierda integrada a través de un gobierno de tipo burgués, ligeramente progresista”. Luego de esa crisis, la idea de una “revolución nacional burguesa se viene abajo completamente” y como corolario “se

radicaliza todo el problema en el terreno ideológico, y exige un replanteo (Walsh, Urondo y Portantiero: 1994 (1969): 54).

De regreso a la Argentina ambos escritores aparecerán convencidos de la toma de partido en pos de la defensa del régimen cubano y afianzarán sus vínculos con el proceso revolucionario. La experiencia de formación e intervención estético-política que significó la participación en el debate político-cultural promovido desde el frente de intelectuales comprometidos con la *Revolución Cubana*, implicó para Walsh y Urondo una toma de posición ideológica que incorporaba los valores del guevarismo, tanto para el ejercicio de la práctica cultural como para el compromiso militante. La idea de *praxis* revolucionaria guevarista encarna en Walsh y Urondo a través de dos principios fundamentales: la convicción de que la necesidad ética de modificar la realidad obliga al compromiso directo y a la entrega revolucionaria; y el planteo político de que la lucha por la emancipación de los pueblos oprimidos tiene un instrumento fundamental que es la lucha armada (Redondo, 2001: 115). Así, su compromiso con Cuba y sus concepciones guevaristas quedarán evidenciados en las intervenciones que ambos escritores realizarán frente al *Caso Padilla*.<sup>4</sup>

Algún tiempo antes de este episodio, Walsh había respondido a un texto que el escritor Cabrera Infante publicara en la revista *Primera Plana* en contra de Fidel Castro, denunciando -entre otras cosas- que “en Cuba no se podía escribir”. Walsh le contesta por medio de una carta que ha de enviar a dicha revista<sup>5</sup>, probando hasta qué punto -señala Jozami- “había adoptado una postura militante en defensa del proceso cubano”. En ese texto, el escritor define claramente los dos argumentos centrales que desarrollará a partir de entonces con respecto a la relación de los intelectuales latinoamericanos con Cuba y con la militancia revolucionaria: por un lado, la idea de que los errores, injusticias y aspectos criticables del proceso cubano no pueden parangonarse con el significado épico de la lucha de liberación, y por otro, la consideración de que los escritores y artistas deben preguntarse por el sentido de una obra literaria que no dé cuenta de los procesos revolucionarios (Jozami, 2006: 122).

En noviembre de 1968 se conoce la noticia de que el escritor Heberto Padilla fue encarcelado al ser denunciado por las fuerzas armadas cubanas por presuntas maniobras

---

<sup>4</sup> El episodio conocido como el *Caso Padilla* ha sido explicado en el capítulo 3 de esta tesis.

<sup>5</sup> Las declaraciones de Cabrera Infante, en *Primera Plana*, N° 292, 30 de julio de 1968. La respuesta de Walsh, “Exiliados”, se publica como carta en la misma revista, el 20 de agosto de 1968.

contrarrevolucionarias. Según un testimonio de Noé Jitrik recogido por Pablo Montanaro “cuando se plantea la decisión de cárcel para Padilla nos reunimos en la casa de Walsh para conversar sobre el tema con Ricardo Piglia, Urondo, Rozitchner, David Viñas, Héctor Schmucler y alguna otra gente que había estado en Cuba”<sup>6</sup> (Montanaro, 2003: 81). Como respuesta, Rodolfo Walsh publica una nota en el diario *La Opinión*, titulada “Ofuscaciones, equívocos y fantasías en el mal llamado Caso Padilla”. Como indica Jozami, ese artículo responde a la necesidad de desarmar lo que considera una maniobra para desprestigiar a la revolución. Por eso, en el texto desacredita las acusaciones de que Padilla haya sido torturado y muestra como desmesurados los argumentos que sostienen la comparación entre el caso cubano y el stalinismo, todo con un tono de cuestionamiento a los intelectuales europeos o residentes en Europa, quienes habían firmado una carta dirigida a Fidel Castro en repudio al hecho (Jozami, 2006: 125). Esto no significa que Walsh desconociera los aspectos indefendibles de la situación cubana, lo cual, como también señala Jozami, pueden leerse en las entrelíneas de los textos mencionados (Jozami, 2006: 123). No obstante, al igual que Urondo y que muchos otros intelectuales de toda América Latina, que se definían revolucionarios y apoyaban a Cuba, considera preferible silenciar esas críticas antes que hacer públicos sus desacuerdos con algunos aspectos de la revolución (Montanaro, 2003: 80-81). A propósito de esta situación, en la novela de Urondo, *Los pasos previos*, existe un diálogo entre dos personajes, que sintetiza la mirada del escritor ante lo que consideraba, junto con Walsh, una excusa de algunos intelectuales para romper con Cuba:

- ¿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 simplifiqués.
- Dejáme de jorobar, todos estos tipos parecen intelectuales europeos que ven el stalinismo por todas partes (Urondo, 2000 (1972): 146-147).

---

<sup>6</sup> Respecto de este episodio, Walsh anota en su diario el 29 de mayo de 1971: “Eso se vio a raíz del caso Padilla. Aparentemente yo dije y ordené lo que muchos querían decir (...) 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 mandar 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” (Walsh, 2007a (1971): 207).

## **2. El anudamiento de las trayectorias: proyectos revolucionarios y escrituras militantes**

En virtud de los cruces identificados en las trayectorias vitales, políticas e intelectuales de Walsh y Urondo hacia fines de la década del sesenta, es que he considerado el tiempo cercano al año 1968 como el primer hito de un trayecto compartido en el que condensan los entrelazamientos que pueden rastrearse en sus itinerarios. Así pues, para hacer visibles estos anudamientos en el plano de los recorridos vitales, resulta pertinente un testimonio de Lilia Ferreyra, recopilado por Enrique Arrosagaray en su libro *Rodolfo Walsh, de dramaturgo a guerrillero*, en el cual se hace referencia a la relación de amistad que se había consolidado entre los escritores hacia 1968:

Rodolfo (...) tenía una relación frecuente con amigos cuando tenía con ellos algún proyecto en común, algún trabajo o algo que los uniera. Rodolfo no era un hombre muy sociable. No era de invitar a su casa. Rogelio [García Lupo] era más sociable; pero por ejemplo el amigo con el que se encontraban a tomar un café sin necesidad de que hubiera asuntos de trabajo, era Paco Urondo (Arrosagaray, 2006:28).

En consonancia con estas lecturas de los vínculos entre Walsh y Urondo, pueden interpretarse una serie de declaraciones paradigmáticas, de y sobre los autores, en relación a las similitudes y entrecruzamientos de sus itinerarios intelectuales. Dichas declaraciones dan cuenta de que ambos comparten un momento de inflexión en sus recorridos hacia 1968, en el cual se evidencia una rearticulación de la relación entre política y escritura. En este sentido son elocuentes algunas anotaciones del diario de Rodolfo Walsh, y declaraciones en una entrevista, ya citada, que le realizaron para *La Opinión Cultural* en 1972, en las cuales desarrolla los siguientes planteos:

Muy bien, todavía querés ser un escritor. ¿Dejaste de serlo en 1969, cuando publicaste Rosendo, o en 1967, después de Un kilo de oro? (...) A decir verdad mis hábitos empezaron a desvanecerse en 1967, cuando encaré la novela. Ese año sólo terminé un cuento.

Pero las cosas cambiaron realmente en 1968, cuando la política lo ocupó todo. Entonces empecé a ser un escritor político (Walsh, 2007a (1971): 206).

Mi relación con la literatura se da en dos etapas: de sobrevaloración y mitificación hasta 1967, cuando ya tengo publicados dos libros de cuentos y

empezada una novela; de desvalorización y paulatino rechazo a partir de 1968, cuando la tarea política se vuelve una alternativa.

La línea de *Operación Masacre* era una excepción: no estaba concebida como literatura, ni fue recibida como tal, sino como periodismo, testimonio. Volví a eso con *Rosendo*, porque encajaba con la nueva militancia política (Walsh, 2007a (1972): 234).

Claro, la trampa fue fugaz, duró pocos años. Afortunadamente, luego vino ese gran cimbronazo, luego del 68. Para mí, ahí no había dudas: entre seguir escribiendo cuentos -en los que yo ponía esfuerzo y cariño- y pasar a la realidad candente, impetuosa, entre escribir la novela y vivir la novela junto con el pueblo, no había elección posible (Walsh, 2007a (1972): 242).

Con un significado similar existe un testimonio de Noé Jitrik, recogido por Pablo Montanaro, en el que reconoce, aún cuando no comparte la perspectiva de Urondo, que los viajes a Cuba entre 1967 y 1968 “deben haber producido algún cambio en Paco, en el sentido de una mayor politización que la que había tenido hasta ese entonces” (Montanaro, 2003: 74). Igualmente, en la ya citada entrevista que le realizó Marcelo Pichón Rivière a Urondo, en 1971, se hace referencia a la producción del poeta en los años inmediatamente anteriores. Entonces, Urondo manifiesta lo siguiente:

En la vida, se sea o no poeta, se trata de ir reuniendo las cosas de uno, hasta las más dispares -señala Paco-. Al principio, por supuesto, fue algo de lo que yo no era consciente; después, en forma premeditada, fui dando un orden a todo lo que estaba dentro de mí. La política, por ejemplo, que me importó desde chico y que durante tanto tiempo estuvo escindida de mi obra (Pichón Rivière, 1971: 38).

De hecho, la producción literaria y periodística, que Urondo despliega en ese tiempo, sigue esa línea de marcada politización. En 1968 publica el poema *Adolecer* por Editorial Sudamericana, escrito entre 1965 y 1967. Este poema, como indica Nilda Redondo, “marca una transición en la biografía intelectual y política del poeta en tanto expresa, por un lado, su conversión del poeta en un sujeto revolucionario y, por el otro, una intensificación en los modos de la intertextualidad y el discurso indirecto como forma plena de la escritura” (Redondo, 2005: 116). El poema-libro, compuesto por siete cantos, mixtura la voz de Urondo con el murmullo de otras voces, en una polifonía que se sumerge en el mundo de la revolución. Es observable la cita de la literatura sagrada occidental -la Biblia-, los escritores cultos españoles como Bécquer, los cultos pero revolucionarios como José

Martí; los cultos de la Argentina como Borges; los cultos vanguardistas a los que admira, como Girondo; los bohemios comunistas como Raúl González Tuñón; su compañero, Juan Gelman. Pero también está el registro popular de los tangos, la gauchesca con los versos de Martín Fierro; la cultura de masas de la radio a través de discursos referidos a la transmisión de carreras de autos, boxeo y fútbol; de la canción trivial de los medios de comunicación; la propaganda de *Coca-Cola*. Toma la tradición de Aristófanes para desacralizar a los dioses del Olimpo; el discurso del revisionismo histórico referido a las montoneras y los caudillos; las voces de las crónicas de Ulrico Schmidl y del gran “civilizador” Domingo Faustino Sarmiento. (Redondo, 2005: 116-117). Urondo recoge las voces de otros construyendo una nueva gran resignificación del momento histórico, de la cual se desprende la conclusión “aquí ya no hay más que hacer sino la revolución: ha llegado el tiempo de la guerra y de la ira”. Para esto Urondo se interna en el proceso histórico argentino retomando la tradición de las montoneras del siglo XIX hasta llegar a las luchas populares contra la dictadura de Onganía, es decir, el presente de la producción del poema. Reivindica a algunos de los caudillos como al entrerriano Pancho Ramírez y su esposa Delfina; al coronel Dorrego, a quien fusiona con el Che; destaca el carácter nacional de la gestión de Juan Manuel de Rosas. Ataca a toda la tradición liberal y habla expresamente del mitrismo como responsable de la entrega al Imperio Británico. Toma en definitiva en este poema la tradición de lucha de los caudillos, reivindicada por la izquierda peronista (Redondo, 2005: 116-117).

Ese mismo año, Urondo publica, a través de la editorial *Galerna*, el ensayo *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*, donde el autor analiza los movimientos vanguardistas (invencionismo y surrealismo) en el mismo sentido en que vertiría las explicaciones y perspectivas sobre la tradición de la poesía argentina, un tiempo después en La Habana, en el marco de la mencionada mesa de debate coordinada por Mario Benedetti. Su análisis se basa en las revistas de poesía publicadas durante la etapa abordada y utiliza un método a través del cual sus observaciones y conclusiones anudan la historia literaria con la coyuntura política y los procesos sociales atravesados por el país. Finaliza el ensayo con las siguientes afirmaciones sobre la poesía de los sesentas:

La nueva poesía que crece entre nosotros, dentro de un proceso más general de conformación de una conciencia transformadora, tiende a procurar un lenguaje

propio que nace justamente de un ejercicio compartido de la realidad, y tal vez de una necesidad de objetivarla –darle una forma- designándola, incorporándola al poema y, por tanto, signando nuestra cultura. No excluyo la posibilidad de que una falta de perspectiva me impida ver demasiado claro. Sin embargo parece configurarse una poesía que, aunque marcada por los movimientos europeos, no está sometida por ellos, aunque siempre con mayor o menor intensidad, subsistió entre nosotros, hasta nuevo aviso, un condicionamiento de esta índole (...) Esta poesía elige no ser epígona, reniega de una de las tácitas premisas oficialistas. No por eso se propone enajenarse de su contexto, sino que se preocupa por expresar aquello que nos concierne; por obtener una forma propia de expresión, social y artísticamente legítima. Se abastece un espíritu de liberación que excede los contenidos estrictamente poéticos (Urondo, 1968a : 87).

En 1969, Urondo se consolida en su exploración de los géneros teatrales con la publicación de *La sagrada familia o muchas felicidades y Homenaje a Dumas*. Ya en 1966 había escrito y estrenado su primera pieza, *Sainete con variaciones*, y en 1968 había recibido una mención en el concurso *Casa de las Américas* por su obra *Veraneando*. En 1971, Urondo escribe *Archivo general de Indias* que será publicado ese mismo año, conjuntamente con sus anteriores textos dramáticos, por *Editorial Sudamericana*, bajo el título *Teatro*. Una característica central de estos textos teatrales es que su universo de significación se modula a partir de la serie insumisión/subversión/revolución/transformación; articulando una clara tendencia hacia la exploración de las posibilidades del espacio escénico “hasta producir la abolición de la frontera divisoria entre ficción y espectador” (Sara, 2009:85). Esa singularidad encuentra su apoyatura en la anécdota presentada: la violencia, la frustración, el deseo trunco y la búsqueda de la transformación de la realidad. En este sentido, el contenido ideológico de *Archivo General de Indias* se configura sobre la *isotopía* de la necesidad del cambio social que se organiza a través de una oposición entre conjuntos de símbolos: aparecen enfrentados grupos de personajes y situaciones históricas valoradas, o bien como expresión de dominación y opresión (la reina Isabel, Colón, Napoleón, Frondizi, Rivadavia, Victoria Ocampo), o bien como expresión de la resistencia popular (Artigas, Dorrego, Felipe Varela). Se vislumbra en ese mecanismo semiótico el concepto de que la construcción del relato histórico está siempre en movimiento, por un lado porque aparece como justificador de los que ganan, pero siempre como fundamento de los que se rebelan; asimismo, “hay una concepción de cierta circularidad en el movimiento de las sociedades en las que siempre hay subversión, revuelta, revolución” (Redondo, 2005: 167).

Es evidente que los textos urondianos producidos en las fechas próximas a 1968 se proponen como la escritura propia de un momento en el que las nociones de trabajo literario y acción revolucionaria se sobreimprimen en una búsqueda de disolución de sus fronteras.

La serie de experiencias que tanto Urondo como Walsh atravesaron en sus vínculos político-culturales con la *Revolución Cubana*, y como parte de esa fracción del *campo intelectual* latinoamericano cuestionador de la cultura dominante, constituirán una marca insoslayable en el devenir de su historia intelectual y militante. Asimismo, los complejos debates acerca de la relación entre arte y política que cruzaban el *campo cultural* argentino, y las posiciones cada vez más radicalizadas presentes en algunos grupos de artistas plásticos, de periodistas, de realizadores cinematográficos<sup>7</sup> configurarían las condiciones históricas dentro de las cuales Walsh y Urondo producirán una literatura y un periodismo que se proponían como herramientas de confrontación en el *campo cultural*, supuesto que este terreno constituía parte relevante en la confrontación política por la construcción de una sociedad nueva.

### **2.1. Rodolfo Walsh y el *Semanario CGT***

Al retorno de Cuba, Rodolfo Walsh, luego de participar del *Congreso Cultural de La Habana*, visita la residencia de Perón en Madrid donde conoce al dirigente gráfico Raimundo Ongaro. Éste le propone participar de lo que luego se llamará la *CGT de los Argentinos*, colaborando con la prensa sindical. En marzo del 1968 se llevó a cabo el *Congreso Normalizador de la CGT*, donde Ongaro, como representante de la corriente combativa, se opuso a la corriente participacionista del vandomismo. Como consecuencia de la impugnación de dicho congreso, la *CGT* se fractura según las dos tendencias mencionadas y Ongaro queda a cargo de la *CGTA*, enfrentándose duramente a la dictadura de Onganía. Dentro de esta línea combativa se desempeñaría Walsh como fundador, director y periodista del *Semanario CGT*, denunciando la acción de los monopolios, las traiciones del sector colaboracionista, las maniobras del gobierno de turno y los conflictos de la clase obrera en sus puestos de trabajo, así como difundiendo las consignas de la lucha

---

<sup>7</sup> Cfr. Capítulo 3, pp. 86-88

estudiantil y la resistencia popular, en una época altamente convulsionada, marcada por la muerte de Guevara, el exilio de Perón, las contiendas sindicales y los estallidos sociales, tales como la sublevación rosarina y el *Cordobazo* (Castillo y Taroncher, 2009). En su labor periodística para el *Semanario CGT*, el cual concibe como un medio de contrainformación y como factor de organización obrera, publicará, las notas que reunirá más tarde, en 1969, en el libro editado por *Tiempo Contemporáneo*, *¿Quién mató a Rosendo?*, donde desarrolla la investigación sobre la responsabilidad del entonces secretario general de la *Unión Obrera Metalúrgica*, Augusto Vandor, en la muerte de dos militantes peronistas de base Blajakis y Zalazar, y de un dirigente de la *UOM* durante un tiroteo en una pizzería de Avellaneda. Bajo las mismas premisas éticas, políticas y escriturales, producirá para el *Semanario* una serie de artículos sobre la *Policía de la Provincia de Buenos Aires*, “la secta del gatillo y la picana”, en la que denunciará la práctica indiscriminada de la tortura, los asesinatos por causas políticas y la corrupción. Como *intelectual orgánico* de la *CGTA*, Walsh también fue responsable de la autoría del *Programa del 1º de mayo* de la *CGT de los Argentinos*, titulado “Mensaje a los trabajadores y al pueblo argentino”, que fuera leído en el acto encabezado por Raimundo Ongaro y Agustín Tosco, llevado a cabo en el *Córdoba Sport Club*, con motivo de celebrarse el día del trabajador en el marco de la normalización del año 1968. Dicho documento, que fue publicado íntegramente en el primer número del semanario sindical, se presenta como una proclama dirigida a la clase obrera, instada a recorrer el camino de la revolución, hasta el momento incumplida y traicionada (en clara alusión a los representantes gremiales de la corriente participacionista). A su vez, el texto hace un llamamiento a los intelectuales y artistas a enfrentarse al régimen, a superar sus contradicciones y a poner sus herramientas al servicio de las luchas populares:

A los universitarios, intelectuales, artistas cuya ubicación no es dudosa frente a un gobierno elegido por nadie que ha intervenido las universidades, quemado libros, aniquilado la cinematografía nacional, censurado el teatro, entorpecido el arte. Les recomendamos: el campo del intelectual es por definición la conciencia. Un intelectual que no comprende lo que pasa en su tiempo y en su país es una contradicción andante, y el que comprendiendo no actúa, tendrá un lugar en la antología del llanto, no en la historia viva de su tierra (*Semanario CGT*, N°1, pp.1-5, 1968)

La tarea de llevar adelante el *Semanario CGT* implica para Walsh desplazar sus proyectos literarios, concretamente el de la novela que había comenzado a escribir, en pos de una dedicación plena a sus proyectos político-revolucionarios (Cfr. Mestman, 1997b). Este proceso atravesado en el ámbito de la *CGTA* tiene la impronta de una tensión fundada, por una parte, sobre la convicción de estar asumiendo los compromisos intelectuales que los tiempos demandan, y por otra, sobre la conciencia de la crisis que esto supone para un trabajo literario tal como se concibe dentro de los límites de la tradición hegemónica de la cultura dominante. Dicha tensión aparece tematizada en sus papeles personales y también públicamente, aunque es resuelta a través de la *praxis* derivada de sus decisiones políticas y del compromiso militante que ha asumido en los términos expresados en el *Programa del 1º de Mayo*: su labor narrativa será subordinada a la escritura de lo “urgente”, si bien sus proyectos literarios estarán presentes hasta el último de sus días. En cualquier caso, como explica Mariano Mestman, las inquietudes por el escaso tiempo para compatibilizar el proyecto político y el literario, o sobre el tipo de literatura a desarrollar, atraviesan sus escritos personales a lo largo de 1968 y en los años inmediatos posteriores, ya que, "a pesar de todo", consideraba que debía escribir la novela (Mestman, 1997b). La escritura de la novela era significada como la posibilidad de recuperar la literatura burguesa, interviniéndola, radicalizándola, revolucionándola, destruyendo sus límites al incorporar la experiencia en el *Semanario*, y todas las experiencias políticas. Se trata de superar la fragmentación impuesta sobre los modos de la discursividad social: literatura, historia, periodismo; y sobre la práctica política y la práctica literaria. Así aparecen verbalizadas estas tensiones en su diario personal:

*La crisis ideológica.* En 1968 he actuado mucho más en función política que anteriormente, incluso que en Cuba. Quiero decir, con muchas menos dudas, y con una conciencia más clara. No por eso el qué hacer se ha presentado en forma menos acuciante. Al contrario. Mi reingreso en la órbita del marxismo ha puesto al día todas las llagas de la conciencia. La disyuntiva entre el trabajo agitativo del semanario, y el sinuoso, paciente, elaborado de la literatura se presentó con caracteres graves, que no he superado. Ahora mismo, vgr., fantaseo que la Novela es el último avatar de mi personalidad burguesa, al mismo tiempo que el propio género es la última forma del arte burgués, en transición a otra etapa en que lo documental recupera su primacía. Pero tampoco estoy seguro de esto, que puede ser una excusa para mi momentáneo fracaso (Walsh, 2007a (1969): 125-126).

Quedaba en pie sin embargo una nostalgia, la posibilidad entrevista de redimir lo

literario y ponerlo también al servicio de la revolución (Walsh, 2007a (1972): 234-235)

La política se ha reimplantado violentamente en mi vida. Pero eso destruye en gran parte mi proyecto anterior, el ascético gozo de la creación literaria aislada; el *status*; la situación económica; la mayoría de los compromisos; muchas amistades, etc. (...) Me he pasado “casi” enteramente al campo del pueblo que además –y de eso sí estoy convencido- me brinda las mejores posibilidades literarias. Quiero decir que prefiero toda la vida ser un Eduardo Gutiérrez y no un Groussac, un Arlt y no un Cortázar (Walsh, 2007a (1968): 118-119).

No puedo o no quiero volver a escribir para un limitado público de críticos y de snobs. Quiero volver a escribir ficción, pero una ficción que incorpore la experiencia política, y todas las otras experiencias. Para eso debo salir de un chaleco de fuerza (Walsh, 2007a (1971): 206).

En 1969, el trabajo periodístico en el contexto gremial se convirtió en la puerta de entrada al *Peronismo de Base*, que representaba una experiencia de proyecto autónomo socialista en el movimiento de los trabajadores. En ese año, la editorial *Jorge Álvarez* publicará dos trabajos con prólogo del autor de *Operación Masacre*, *Los que luchan y los que lloran*, de Jorge Ricardo Masetti y la ya citada compilación de la literatura cubana sobre la que había empezado a trabajar durante su estancia en La Habana, titulada *Crónicas de Cuba*. A partir de 1970, Rodolfo Walsh se incorpora a las *Fuerzas Armadas Peronistas (FAP)* que había surgido de manera casi coincidente con la *CGT de los Argentinos* y en las que también militan Raimundo Ongaro y varios dirigentes de base combativos provenientes del peronismo, como Raimundo Villaflor. En 1971, comienza la filmación clandestina de *Operación Masacre* bajo la dirección de Jorge “El Tigre” Cedrón, que culmina en 1972 y se estrena en 1973. Ese mismo año, publica, en *Siglo XXI*, *Un oscuro día de justicia*, cuento que había escrito en 1967. También en 1973, publica *Caso Satanowsky* en *Ediciones de la Flor*, otorgando formato de libro a una investigación periodística realizada en 1957. Por esos años, además, Walsh desarrollará una experiencia de enseñanza de periodismo en “villas miseria”, que habría de culminar en la publicación de un *Semanario Villero*, del que no conocemos ejemplares. En fechas cercanas, en 1969 y 1972, saldrán la tercera y cuarta edición de *Operación Masacre*, ambas publicadas en *Ediciones de la Flor* y aparecerán algunas colaboraciones periodísticas en *Georama*, *Siete*

*Días, Panorama y La Opinión*<sup>8</sup>. Contrariamente a lo que suele afirmarse, durante el tiempo que Walsh intensifica su tarea militante, no abandona la escritura, aunque postergue algunos proyectos por compromisos que él consideró de mayor urgencia para las circunstancias inmediatas: escribe fundamentalmente periodismo político, pero también reescribe sus obras anteriores añadiendo prólogos y agregando nueva información, asimismo organiza como libros testimoniales la serie de notas sobre el crimen Satanowsky, así como las del asesinato de Rosendo García, y decide publicar un cuento escrito algunos años antes. Su ejercicio escritural, se desplaza y encuentra su lugar en las zonas de frontera entre los diversos discursos sociales. De este modo se propone como una suerte de superación de la fragmentación que las instituciones de la cultura hegemónica imponen sobre la discursividad: escribe sobre literatura cubana, pero desde un análisis de las prácticas culturales surgidas del proceso revolucionario cubano; publica un cuento, un relato ficcional, pero que es considerado por el autor como un verdadero pronunciamiento político sobre la relación entre las fuerzas populares y sus dirigentes; edita dos relatos testimoniales sobre pesquisas periodísticas; y finalmente traspola al lenguaje cinematográfico una investigación periodística devenida en relato testimonial.

En otro orden de cosas, cabe señalar, en función de la visibilización de los vínculos entre las trayectorias de Walsh y Urondo, que durante la publicación del *Semanario CGT*, a lo largo del período 1968-1969, fueron convocados para colaborar periodistas como Horacio Verbitsky, Rogelio García Lupo, Miguel Briante y José María Pasquini Durán. Francisco Urondo también fue invitado por Walsh a participar en el *Semanario*. Hay discrepancias en la bibliografía acerca de si esa participación se hizo efectiva o no (Freidemberg, 1999a; Redondo, 2001; Cella, 2006, Montanaro, 2003). Lo que surge mediante el cotejo de las diversas investigaciones es que, muy probablemente, Urondo tuvo una intervención marginal, condicionada por su grado de involucramiento y responsabilidad en la conformación del proyecto político que precipitaría en las *FAR* (según testimonio de Horacio Verbitsky citado en Montanaro, 2003).

---

<sup>8</sup> Los artículos de Walsh publicados en *La Opinión* son: “El drama de Bolivia visto y analizado por uno de sus principales protagonistas” (julio de 1972); “Apología del capitalismo norteamericano. Una curiosa investigación sobre el humanismo del 12 por ciento” (julio de 1972); “Vigoroso testimonio sobre el infierno de los reformatorios” (agosto de 1972).

En junio de 1969, en un clima de represión hacia los gremios combativos por parte del Onganiato, que se había generalizado luego del *Cordobazo* y el asesinato de Vandor, la periodicidad del *Semanario* disminuye, y en agosto, se hace efectiva su prohibición. Ante esto, comienza la etapa de clandestinidad que se extiende hasta febrero de 1970, momento en que sale su último número. Los problemas de edición e impresión, distribución y financiamiento trajeron como consecuencia el agotamiento de esta experiencia. El cierre del *Semanario* mostrará las dificultades para sostener un espacio de esas características bajo las condiciones represivas generadas por la dictadura (Cfr. Mestman, 1997b).

## **2.2. Experiencias comunes y derroteros singulares. Urondo y la poesía**

En 1971, Walsh y Urondo trabajarían juntos nuevamente en el ámbito del diario *La Opinión*, cuyo primer número apareció en mayo. *La Opinión* era dirigido por Jacobo Timerman, quien ocho años antes había lanzado *Primera Plana*, de donde rápidamente dio un paso al costado. El diario se convirtió en uno de los clásicos del periodismo argentino y, según señalan Anguita y Caparrós, la frase consagrada para definir su perfil decía que “era izquierdista en cultura, centrista en política y derechista en economía” (Anguita y Caparrós, 1997: 449). Entre los periodistas que colaboraron con este emprendimiento se encontraban, además de Rodolfo Walsh y Francisco Urondo, muchos de sus compañeros: Horacio Verbitsky, Miguel Bonasso, Juan Gelman, quien dirigía el suplemento literario. Las notas que escribe Walsh para *La Opinión* abordan temas de política internacional y mantienen la línea de las “grandes notas” de periodismo antropológico que había realizado para *Panorama*.

Urondo, por su parte, hace periodismo cultural, escribiendo artículos sobre la situación de la narrativa latinoamericana o bien sobre la producción de poetas y novelistas contemporáneos. Estos trabajos siguen, a grandes rasgos, el estilo de las notas producidas para *Leoplán* y *Panorama*, entre las que se destaca la entrevista realizada a Julio Cortázar en 1970, aunque el gesto de politizar los tópicos culturales se transformará en la nota dominante. Esta paradigmática entrevista titulada “Julio Cortázar: el escritor y sus armas”, que fue la única concedida por Cortázar al regresar al país luego de ocho años, se construye sobre un procedimiento que seguirá siendo utilizado por Urondo en sus trabajos

periodísticos para *La Opinión*, la conversión de anécdotas, situaciones y perspectivas particulares en “cosa pública” (Falchini, 2009: 168). La conversación entre los dos escritores alcanza la categoría de una entrevista política. El diálogo, que recorre las opiniones personales sobre hechos culturales y proyectos literarios singulares, adquiere el valor de un análisis político sobre los temas cruciales de América Latina: la desigualdad económica y social, la opción por el socialismo, la revolución como concepto y práctica, el caso chileno y cubano, la precariedad de las democracias latinoamericanas, las vanguardias, América como la “patria grande”, el Che Guevara.

Mientras Urondo publica como periodista de *Panorama* la entrevista pública y “legal” que le realiza a Cortázar, produce otra, pero en condiciones de clandestinidad (Falchini, 2009). Como explica Baschetti, “las FAR innovan en la materia y en lugar de dar el consabido comunicado o parte de guerra, prefieren hacer una entrevista clandestina. El anónimo entrevistado es Carlitos Olmedo, un intelectual guerrillero que llegó a estudiar con Althusser en Francia y el entrevistador –también anónimo- es Paco Urondo” (Baschetti, 2000). El escritor estaba vinculado al núcleo previo de las FAR desde 1968, cuando conoce a Olmedo a través de su hija, Claudia Urondo, y asume integralmente la militancia política. Este reportaje conocido como “Las 13 preguntas” es realizado después de la primera aparición pública -30 de julio de 1970- de las *Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR)* en la toma de la localidad de Garín. En diciembre de 1970 el diario cubano *Granma* publica “Las 13 preguntas” junto a una serie de entrevistas a organizaciones armadas argentinas: *FAP*, *FAL* y *Montoneros*. También aparece en abril de 1971, en el N° 28 de *Cristianismo y Revolución*. En este reportaje Olmedo señala que la idea de constituirse como grupo para practicar la lucha armada surge con la muerte de Guevara y la identificación con su proyecto revolucionario. Además se reconocen marxistas- leninistas y herederos de las luchas del pueblo y la clase obrera, como es el caso de la experiencia peronista:

...en ese sentido, la experiencia peronista podría definirse como aquella experiencia que impide absolutamente a un trabajador concebir una lucha reivindicativa despojada de su significación política. (...) Pero además, lo cierto es que lo que genera conciencia no es sólo la miseria, sino la comprensión de que esa miseria es una injusticia. Y ésa es, quizás la contribución más importante que la experiencia peronista ha dado a nuestro pueblo: la posibilidad de comparar, de cotejar, de desmentir. La posibilidad de hacer de la explotación una

historia, un fenómeno histórico referido a intereses terráqueos y no celestiales y sobrehumanos y que, por lo tanto, es modificable. Allí está, quizás, la clave de interpretación del fenómeno peronista (*Las 13 preguntas* en Baschetti, 1995: 168 y 174).

En 1972, Francisco Urondo, ya separado de Zulema Katz, inicia una relación con una gran amiga de Rodolfo Walsh, Ángela Mazzaferro, conocida como Lili, quien se había involucrado en actividades políticas contra la represión luego de que uno de sus hijos, militante de las *FAP*, fuera asesinado en 1971, a los 22 años, en un enfrentamiento con la policía (Arrosagaray, 2006: 28; Montanaro, 2003: 91-92).

Aunque la militancia política ocupa un lugar central en su proyecto vital, Urondo continúa escribiendo poesía. En ese tiempo Daniel Divinsky, director de *Ediciones de la Flor*, le propone reunir todos sus poemas en un solo libro. Bajo el título *Todos los poemas 1950-1970*, incluye los libros de poesía ya publicados, más dos inéditos hasta entonces: *Son memorias y Poemas póstumos*. En Urondo, los modos de vincular el ejercicio de la poesía con la actividad periodística y la militancia revolucionaria parecen no presentar fuertes conflictos, ni evidenciar tensiones que lleven a plantear disyuntivas. De este modo, aunque reconoce, en una entrevista que le realizaron en 1973 para la revista *Así*, que en esos tiempos de fuerte involucramiento político, “el periodismo y la militancia política” son “las armas” que le posibilitan la “comunicación con la realidad”; al mismo tiempo, el entrevistador sostiene, y Urondo acuerda, que los rótulos de “poeta, periodista y combatiente revolucionario” son los que mejor determinan su accionar de los últimos años (Urondo, 2009 (1973): 200-201). Al igual que Walsh, el poeta mantendrá sus proyectos literarios vigentes hasta el final de su vida, pero a diferencia de lo que sucede con aquel, que prioriza “las letras de emergencia” frente a la producción de ficciones, Urondo seguirá desarrollando su proyecto poético concomitantemente al trabajo con formatos discursivos que considera más legítimos. Aunque en 1971 hace alusión a algún grado de tensión entre escritura testimonial y escritura poética, concretamente cuando se refiere al empecinamiento en escribir poemas como “una especie de fatalidad” (Pichón Riviére, 1971: 38), Urondo continuará con su producción poética.

A diferencia de la percepción que Walsh tiene acerca del carácter trágico de la relación entre escritura urgente y narrativa ficcional, que le impide retomar la escritura de su novela, Urondo establece entre escritura y política, entre acción política y trabajo

literario una suerte de continuidad mayor, derivada de la asunción de un mismo compromiso con las palabras y con las gentes. Así lo expresa en una entrevista para la revista *Liberación*, que le realiza Vicente Zito Lema, en 1973, durante su período de prisión política. El deslizamiento y superposición que Urondo opera entre *poesis* y *praxis* lo hacen imaginar una suerte de mutua transparencia entre el decir poético y el hacer político, entre el escritor y el militante:

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. (...) 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 poeta y militante digno de llevar esos nombres (citado por Montanaro, 2003: 104).

### **2.3. Un programa compartido: militancia intelectual y literatura testimonial**

Para continuar con la similitudes que presentan ciertas búsquedas, opciones y modos de encarar la tarea intelectual en Walsh y Urondo, entre 1970 y 1974, período de gran aceleración de los procesos socio-políticos y de profundo involucramiento de estos escritores en la lucha armada, ambos producen una constelación de textos que podrían definirse como programáticos: una entrevista que le realizaron a Walsh en 1971 para la revista *Nuevo Hombre*, el ensayo “Algunas reflexiones” de Francisco Urondo publicado en el número 17 de *Crisis*, en 1974; la recordada entrevista realizada por Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh en 1970, y publicada en 1973 con el título “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”; y la ya citada entrevista que Marcelo Pichón Rivière le hizo a Urondo en 1971 para *Panorama*. En ellos pueden rastrearse los núcleos de sus concepciones acerca de la función del escritor-intelectual y de una literatura revolucionaria en esa singular coyuntura histórica que son los años setentas. Así pues, en dichos textos son observables ciertas reflexiones, posicionamientos y planteos

que permiten reconocer un núcleo ideológico común, o bien, la existencia de postulaciones programáticas compartidas en lo que concierne a la intrincada relación entre práctica militante y escritura literaria.

En primer lugar, tanto en Walsh como en Urondo se afianza, en los años setentas, la lectura política de que el país atravesaba una “situación pre-revolucionaria, previa a la lucha definitiva” y como consecuencia de este momento de transición y de crisis de los valores de la cultura dominante; la producción cultural y el *campo intelectual* se hallaban en proceso de transformación. En este sentido, la noción guevarista del surgimiento del “hombre nuevo”, a la que ambos adscribían, les permitió pensar la necesidad de transformación de la subjetividad burguesa del intelectual, a la vez que procesar su autoimagen como intelectuales con todas las contradicciones presentes, pero con la certeza de que con la participación en las luchas del pueblo, en los procesos revolucionarios y en la construcción del socialismo, sobrevendría una nueva identidad intelectual equivalente a ese “hombre nuevo”. La convicción de que un nuevo modelo de sociedad produciría hombres diferentes y mejores y nuevas sensibilidades, parece reforzar en ellos el carácter claramente orientado respecto de las aspiraciones colectivas, tanto de las fórmulas estéticas como de las conductas intelectuales. Del mismo modo, los dos escritores identifican como principal obstáculo, en ese proceso de transición, las propias configuraciones de intelectuales que promueve la cultura dominante. Éstas deben ser enfrentadas mediante un nuevo modo de trabajo superador de la ideología burguesa y por medio de la contribución a los procesos históricos protagonizados por el pueblo. En este sentido, ambos autores insisten en la idea de que los escritores, artistas e intelectuales revolucionarios deben considerarse trabajadores; mejor dicho, “trabajadores intelectuales”, o bien, “trabajadores de las ideologías”.

Esa identificación entre intelectual y trabajador comporta la puesta en marcha de dos operaciones ideológicas fundamentales para Walsh y Urondo. Por una parte, se enfatiza la idea de que el escritor aporta un saber específico a un proyecto político colectivo, es decir, los *trabajadores intelectuales* contribuyen a los procesos de emancipación con sus habilidades para el manejo de técnicas y con los conocimientos que han adquirido en la conformación de su oficio. Dicha contribución implica la “organicidad” del escritor o intelectual a los sectores populares y trabajadores, y la

asunción de sus problemáticas y de sus luchas como propias. Por otra parte, la tarea del intelectual no es impugnada en cuanto tal, sino que es cuestionada cuando se practica dentro de los límites de tolerancia instituidos por la cultura hegemónica. Esta posición, aunque cercana a los postulados del antiintelectualismo surgidos en los setentas, no desemboca en la total depreciación o el abandono de la actividad cultural, sino que más bien propone la búsqueda de una articulación entre escritura y militancia, entre literatura y revolución, entre las armas y las palabras, que pueda contener respuestas o salidas al momento de crisis social, política y cultural. De hecho Urondo sostiene en 1973 que “poética quiere decir acción” y Walsh afirma en 1970 que no concibe el arte “si no está relacionado directamente con la política, con la situación del momento que se vive en un país” (Walsh, 1994 (1973): 69). Además, si bien se puede afirmar que la búsqueda de legitimación de la práctica intelectual a través del fundamento ofrecido por la política responde a una concepción antiintelectualista (Terán, 1993: 143; Gilman, 2003: 166-169), lo que aparece en Walsh y Urondo no es una justificación de la tarea intelectual como medio de la política revolucionaria, sino la explicitación de una concepción del quehacer cultural como inherente al combate político, en un momento percibido como de ascenso de las luchas populares.

Ni Walsh ni Urondo plantean que la práctica cultural carezca de validez en sí misma o que deba subordinarse a los dogmatismos y requerimientos de funcionarios. Por el contrario, sus concepciones e intervenciones estético- políticas entrañan la idea de que, si la práctica intelectual es resignificada como trabajo militante en el marco de la lucha de clases, puede desencadenar nuevas formas de producir, de comunicar y hacer circular las producciones artísticas e intelectuales, superando de ese modo “los cánones de ideología burguesa”. En su concepción no se trata de un razonamiento del estilo “medios y fines”, es decir: el trabajo intelectual sólo sería válido como un medio para los fines revolucionarios, sino de una crítica radical de la noción burguesa de la cultura y la política como compartimentos estancos. En un momento de auge de masas la *praxis* intelectual es *praxis* política que devuelve a los sectores populares una interpretación del mundo que nutre sus energías revolucionarias. En otras palabras, encuadrar a Walsh y a Urondo como partidarios del antiintelectualismo redundaría en una apreciación reduccionista y simplificadora, principalmente porque obtura la posibilidad de comprender el sentido

histórico de sus conceptualizaciones: en un momento que se percibe como de resquebrajamiento de la hegemonía burguesa, y de crisis de la cultura, el concepto mismo de intelectual estaba siendo redefinido. En este sentido, Walsh y Urondo ensayaron una respuesta afirmativa: debían transformarse, como parte del proceso de transformación social, y convertirse en “trabajadores intelectuales”. Así queda planteado por Walsh en una entrevista que le realizaron en 1971 para la revista *Nuevo Hombre*, y por Urondo en su ensayo “Algunas reflexiones”, publicado en *Crisis* en 1974:

Ingresé a la CGT de los Argentinos a partir de la serie de artículos de *Operación masacre*, una campaña periodística que me permitió tomar contacto, a partir del periodismo, con la clase obrera. Yo nunca tuve una vida “intelectual” precisamente y esto te lo digo no porque el término intelectual me suene mal ni mucho menos. Pero antes que todo, fui un trabajador. Mi conversión intelectual es tardía y surge a partir de ciertos libros que escribí.

*N.H.* ¿Cómo analizarías el paso de un trabajador intelectual desde su posición individualista, reconocida, a una dimensión donde lo importante sea lo colectivo, lo anónimo?

*Rodolfo Walsh:* Creo que es un paso muy duro, pero nunca más duro que el que da cualquier persona de otro sector social, el obrero y el estudiante, por ejemplo, que abandona su realización personal, su posible prestigio para entrar en una acción colectiva. Es un acto de renunciamiento donde se prescinde, en muchos grados de la tarea específica, de la vida en familia. Existe un obstáculo inicial muy grande, que es la propia conformación del intelectual dentro del sistema. Pero ese obstáculo debe franquearse, para poder recibir las otras gratificaciones, las auténticas y mucho más importantes que consisten en vivir, percibir las esperanzas, las inquietudes y los reclamos de la clase obrera, en una elaboración común de sus consignas, de sus caminos de salida. No enseñé nada, ni di cátedra. Fui a aprender mucho y aprendí casi todo. Lo que aporté fue un conocimiento técnico, fundamentalmente. Una tarea formal para hacer llegar con mayor eficacia las ideas, los problemas, a la clase obrera (Walsh, 1971:9).

Los intelectuales y artistas que se aboquen a la construcción de una vanguardia cultural (...) tendrán que luchar contra un enemigo difícilmente identificable. Un enemigo difícil de aislar y de aniquilar. Ese enemigo son ellos mismos. O dicho de otra manera, a estos trabajadores de las ideologías, lo que más les obstaculiza la tarea es la propia ideología (...) Porque allí está el pecado original de intelectuales y artistas: en su práctica y no en su origen de clase. (...) El problema entonces, está en las prácticas y en cómo están destinadas esas prácticas. Para quién se trabaja. No en la clase originaria. (...) No se ha producido todavía una inmersión de estos grupos en la realidad cabal que se vive en el campo del pueblo. Hay trabas, dificultades objetivas, para esta identificación, y sólo la práctica, la imaginación y la capacidad creativa de estos artistas e intelectuales irán encontrando los caminos, superando las dificultades, hasta que sean suyas las alegrías y las preocupaciones del pueblo. (Urondo, 2009 (1974): 166-167).

Estas concepciones de Walsh y Urondo sobre los nexos entre escritura y práctica política también se articulan en otros dos importantes textos programáticos a través de la validación de la exploración de nuevos géneros y técnicas escriturarias. De manera que, en la entrevista realizada por Piglia a Walsh y el reportaje llevado a cabo por Pichón Rivière a Urondo, encontramos en ambos escritores discursos de legitimación respecto de los valores estéticos y políticos de nuevos formatos y categorías artísticas que privilegian el vínculo con las culturas populares, los aspectos “comunicativos” de los textos, y el conocimiento de la realidad. Concretamente aparece en algunas de sus declaraciones un reconocimiento de la eficacia de los géneros testimoniales. Éstos son valorados como un modo de escritura apropiado para dar cuenta de la experiencia histórica de las fuerzas sociales que luchan por la emancipación de los pueblos, y para rearticular una versión contrahegemónica de los acontecimientos. Frente a la ficción y la novela, Walsh y Urondo oponen la escritura testimonial al reconocerla como una práctica literaria “peligrosa” capaz de desarticular el discurso dominante, dar espacio a las versiones subversivas de la historia y conjurar las voces de los excluidos<sup>9</sup>. Urondo y Walsh hacen referencia a esa legitimación de los relatos testimoniales en los siguientes fragmentos de las entrevistas mencionadas:

*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. Un poco el papel de ellos es el de la novela. Es posible que en ella (...) inserte entrevistas a algunos militantes del peronismo. (...) Probablemente no escribiré más ficción; me interesa ahora hacer libros testimoniales, porque la realidad que vivimos me parece tan dinámica que la prefiero a toda ficción. Y seguiré escribiendo poemas: una especie de fatalidad (Pichón Rivière, 1971:38).

Habría que ver hasta qué punto el cuento, la ficción y la novela no son de por sí el arte literario correspondiente a una determinada clase social en un determinado período de desarrollo, y en ese sentido y solamente en ese sentido es probable que el arte de ficción esté alcanzando su esplendoroso final, esplendoroso como todos los finales, en el sentido probable de que un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción exijan un nuevo tipo de arte más documental, mucho más atenido a lo que es mostrable. Eso me preguntaron, me hicieron la pregunta cuando apareció el libro de Rosendo. Un periodista me

---

<sup>9</sup> El análisis de sus textos testimoniales será abordado con exhaustividad en los capítulos 8 y 9 de esta tesis.

preguntó por qué no había hecho una novela con eso, que era un tema formidable para una novela. Lo que evidentemente escondía la noción de que una novela con ese tema es mejor o es una categoría superior a la de una denuncia con ese tema. Yo creo que esa concepción es una concepción típicamente burguesa, de la burguesía y ¿por qué? Porque evidentemente la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, no molesta para nada, es decir, se sacraliza como arte (...)

...creo que gente más joven que se forma en sociedades distintas, en sociedades no capitalistas o en sociedades que están en proceso de revolución, gente más joven va a aceptar con más facilidad la idea de 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 (Walsh, 1994 (1973): 67-68).

Es importante observar que las anteriores consideraciones de Walsh y Urondo sobre la escritura testimonial dan cuenta de un modo de interpretación de los géneros literarios estrechamente vinculado a los debates del *campo literario* de la época, cada vez más politizado. En dicho *campo*, las polémicas acerca de la legitimidad cultural, política y social de las estéticas vanguardistas y realistas abarcaron la discusión en torno a la apreciación de los valores estéticos e ideológicos de los diversos géneros. Las fracciones más radicalizadas del *campo literario*, en las que se ubicaron Walsh y Urondo, rechazaron la estrechez de los dictados del realismo socialista a la vez que producían una crítica hacia la novela como forma narrativa propia del arte burgués<sup>10</sup>. El ingreso de la producción de los novelistas del *boom* en la lógica del mercado editorial, el éxito de sus autores y la facilidad con la que, a sus ojos, ésta se convertía en instrumento de legitimación del orden establecido, los inducía a pensar que la forma novela se había empobrecido como fuente de conocimiento social. Pensaban que era preciso que emergieran, en esa coyuntura histórica, formas artísticas capaces de vehiculizar las experiencias de los sectores populares. Este cuestionamiento de la validez estética e ideológica de ciertos formatos y géneros literarios los llevó a experimentar en el uso de formas y géneros hasta entonces inusuales, de alguna manera impropios para el *campo de la literatura* pues hasta entonces podrían haber sido

---

<sup>10</sup> Existen estudios que abordan en detalle esa posición distante de Walsh y Urondo respecto de las poéticas propuestas por el realismo socialista: *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura* (1992) de Ana María Amar Sánchez; *Si ustedes lo permiten prefiero seguir viviendo: Urondo, de la guerra y del amor* (2005); *El compromiso político y la literatura: Rodolfo Walsh. Argentina 1960-1977* (2001) e “Intelectuales y revolución. Argentina: Walsh, Conti, Urondo” (2006) de Nilda Redondo; y “Concepto de vanguardia y escritura testimonial en los programas estético-políticos de Rodolfo Walsh y Francisco Urondo” (2010) de Fabiana Grasselli.

perfectamente considerados como producto de la labor periodística, e incluso como crónicas, en el mejor de los casos.

En esa atmósfera se inscriben las conceptualizaciones y escrituras testimoniales de Walsh y Urondo. Ambos se alejan tanto de las propuestas vanguardistas de los escritores del *boom*, que rechazan el “referente”, como del realismo social y directo sostenido por los comunistas dogmáticos. Consideran el testimonio como una forma de relato que vendría a superar a la novela en tanto género identificado con la cultura burguesa, a la vez que le reconocen una capacidad para encauzar la denuncia, articular las narraciones de las memorias populares, incorporar el documento y dar cuenta de la dinámica social. En esta dirección, también se distancian de los narradores realistas del sesenta, que reniegan del realismo ortodoxo, y postulan un “nuevo realismo”, iluminador y crítico de la sociedad. La propuesta de Walsh y Urondo no sólo considera la utilización de nuevas técnicas o la implementación de nuevos recursos del lenguaje, sino que busca la transformación radical del discurso literario, asumido como *praxis*.

Esta opción programática de los dos escritores por el relato testimonial no solo habla del anudamiento de sus trayectorias y sus estrategias escriturales, sino que da cuenta de la búsqueda compartida de respuestas frente a las preocupaciones de quienes asumían la práctica literaria como compromiso militante. Cabe aclarar que Walsh y Urondo pertenecían a una fracción de intelectuales latinoamericanos cuyos recorridos estaban muy ligados a la *Revolución Cubana*, por lo cual supieron de la importancia que adquirió para esa intelectualidad el texto de Miguel Barnet, *Biografía de un cimarrón* (1966) (Walsh, 1994 (1973): 68), o relatos testimoniales, como *La noche de Tlatelolco* (1971) de Elena Poniatowska, en los cuales se denuncia el terrorismo de Estado y la violencia represiva en América Latina. Además, en 1970, *Casa de las Américas* impulsa el cultivo del testimonio al publicar en la revista una caracterización específica del género y al establecer el *Premio Anual* a esta modalidad literaria. Rodolfo Walsh es convocado como jurado<sup>11</sup> y responde que considera “un gran acierto de *Casa de las Américas* haber incorporado el género testimonio al concurso anual” porque constituye “la primera legitimación de un medio de gran eficacia para la comunicación popular” (*Casa de las Américas*, N° 200, 1995: 121). De esta manera, se comienza a postular desde esta institución la necesidad de hallar nuevos

---

<sup>11</sup> La obra ganadora en ese primer concurso de 1970 fue *La guerrilla tupamara*, de María Esther Giglio.

registros discursivos capaces de oponer al deterioro de los canales tradicionalmente destinados a la difusión de la cultura, nuevas vías y procedimientos innovadores para transmitir conocimiento y para la expresión artística. Urondo y Walsh contribuyeron con su escritura a la consolidación de lo que se denominaba novela-testimonio o testimonio a secas, convencidos de que en este género primaba la experiencia de la realidad social a la cual se imprimía un sentido fundamentalmente histórico.

### **3. La aceleración del tiempo histórico. De cárceles, militancias y escrituras**

El 14 de febrero de 1973, Francisco Urondo es detenido en una quinta de Tortuguitas, junto a otros militantes de las *FAR*, entre ellos, su hija Claudia y Lili Mazzaferro. Es encerrado en la cárcel de Villa Devoto mientras en el país se despliega una intensa campaña bajo la consigna “Libertad al poeta Francisco Urondo”, de la cual participan intelectuales y artistas de muy diversas tendencias políticas. Asimismo se conforma un comité de solidaridad en París que reclama la liberación del poeta, del cual participan Marguerite Duras, Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Julio Le Parc, Pier Paolo Pasolini, entre otros. Mientras está preso continúa escribiendo poemas, algunos de los cuales son publicados por la revista *Crisis*. Además, ese mismo año, el jurado del *Premio Internacional de Novela América Latina* (organizado por *La Opinión* y la editorial Sudamericana) le otorga una mención especial por su novela testimonial, *Los pasos previos*, publicada por Sudamericana en 1972. Rodolfo Walsh formaba parte de ese jurado junto a Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti y Augusto Roa Bastos, y votó a favor de la novela de Urondo. En relación a ello comentaba en una entrevista para *La Opinión* que le había parecido “una crónica tierna, jodona, capaz que dramática de las perplejidades de nuestra *intelligentzia* ante el surgimiento de las primeras grandes luchas populares, donde algunos podrán reconocer al Emilio Jáuregui de los días que se tomó el Sindicato de prensa, y otros al combatiente que Paco llegó a ser” (citado en Freidenberg, 1999a: 22). Concomitantemente, Walsh anotaba en su diario personal el 14 de marzo de 1972, que “la lectura de la novela de Paco agitó muchas cosas entre ellas el siempre latente problema de la escritura” (Walsh, 2007a (1972): 225).

El 24 de mayo de 1973, poco antes de la asunción de Héctor Cámpora y de que se produjera la liberación de todos los presos políticos en el marco de la gran movilización popular llamada *Devotazo*, Urondo graba en prisión el reportaje a los sobrevivientes de la masacre de Trelew, quienes también estaban alojados en la cárcel de Devoto. El diálogo y los testimonios emanados de esa conversación conformarán el libro *La patria fusilada* que la editorial *Crisis* publica en agosto de 1973. El día de la liberación, lo esperaban en la puerta Miguel Bonasso y su mujer, Rodolfo Walsh y Lilia Ferreyra, Federico Vogelius, director de *Crisis*, Eduardo Galeano, Pablo Giussani y Julia Constenla (Montanaro, 2003). Una vez que Urondo sale de prisión, Rodolfo Puiggrós, rector de la *Universidad de Buenos Aires*, lo nombra Director del *Departamento de Letras de la Facultad de Filosofía y Letras*, en un contexto de recambio de las autoridades y renovación de planes de estudio llevado adelante por el gobierno de Cámpora. Luego renunciaría, junto a Puiggrós, en octubre de 1973 cuando se produjo la avanzada de la derecha peronista sobre las universidades.

Ese mismo mes, se fusionan las organizaciones *FAR* y *Montoneros*, bajo el nombre de ésta última. Rodolfo Walsh y Francisco Urondo formarán parte del mismo proyecto político, acercando aún más sus posiciones. Prontamente la dirección de *Montoneros* comenzará a pensar en la necesidad de sacar un diario popular y peronista, con los mejores periodistas del país, que pudiera cubrir la protesta social, la movilización política y al mismo tiempo fuera un medio de formación y orientación política (Montanaro, 2003: 130). Así aparece, el 20 de noviembre de 1973, el primer número del diario *Noticias*. Su director era el escritor Miguel Bonasso, también miembro de la agrupación *Montoneros*; Urondo era *Secretario de Redacción* y Walsh estaba a cargo de la sección de *Policiales e Información General*. Compartieron con ellos la experiencia del nuevo periódico compañeros de otras épocas como Verbitsky y Gelman. Según sostiene María Seoane, la publicación estaba dirigida a un grupo politizado, al igual que el diario *El Descamisado*, pero más amplio (Seoane, 2007: 84). Como indica Gabriela Esquivada, Bonasso explicaba que *Noticias* apuntaba a una coalición, a un frente no sólo político o electoral, sino social, con la clase trabajadora como eje, que incluyera a sectores de la pequeña y mediana burguesía nacional y muy orientado hacia la juventud, y por supuesto, peronista (Esquivada, 2009). En este sentido, una nota publicada en el número 18 de *Crisis*, en 1974,

plateaba que *Noticias* “configura un intento de fundar un medio que se exprese estrechamente relacionado con el discurso político adoptado y configurado por las masas peronistas en el seno de las luchas posteriores a 1955 (*Crisis*, N° 18, 1974: 70).

En febrero de 1974 una bomba destruye la planta baja y parte del primer piso de la redacción del diario. Luego del enfrentamiento del 1 de mayo de 1974 entre Perón y *Montoneros*, *Noticias* radicaliza sus posiciones. En dicho contexto no tardaría mucho en darse la clausura del diario, hacia fines de agosto, por parte del gobierno de Isabel Perón. Al mes siguiente, la agrupación *Montoneros* pasaría a la clandestinidad y Urondo trabajaría durante ese período como responsable de Prensa en el *Partido Auténtico*, una organización política de la izquierda peronista, cercana a *Montoneros*, que había sido desplazada del *Partido Justicialista*.

### **3.1. Experiencias, cartas, fusilamientos, desapariciones**

El golpe militar de 1976, encuentra a Urondo con el primer número en la calle de una nueva revista llamada *Información*, proyecto que se vuelve inviable bajo las nuevas condiciones políticas y se interrumpe. Walsh, por su parte, organiza la *Agencia de Noticias Clandestina*, desde el *Departamento de Informaciones e Inteligencia* de *Montoneros*, según sus propias palabras “como un acto de libertad” y con el objeto de abrir un canal informativo de difusión popular, con miras a combatir la incomunicación, el aislamiento y la desinformación propiciada desde el terrorismo de Estado, instaurado por la última dictadura militar en la Argentina. Dicho proyecto apuntaba a la implementación de la circulación de la verdad en manos del pueblo, como medio de ruptura del cerco de silencio vigente. La *Agencia* propugnaba un carácter ofensivo respecto del poder económico y militar, según sostiene Natalia Vinelli, y no sólo apostaba a la organización en una situación opresiva, sino que se definía como herramienta de contrainteligencia, de ahí que mantuviera cierta independencia respecto del grupo político de origen y presentara una identidad algo difusa (Vinelli, 2008). *ANCLA* estaba integrada por un grupo disperso de periodistas y otros militantes que, como afirman Anguita y Caparrós “escribían informes, tipo cables de agencia, sobre lo que los medios de prensa censuraban: sobre todo, las actividades represivas de la Junta Militar, sus disensiones internas, la marcha de la

economía” (Anguita y Caparrós, 1998: 131 y 184). El servicio de inteligencia que representaba la *Agencia* contaba con una gran cantidad de contactos y con los más imprevisibles colaboradores, lo cual le permitía abocarse al trabajo sobre materiales diversos y notables. Del mismo modo que bajo la experiencia de *Prensa Latina* en Cuba, instancia en que Walsh se dedicara a contrarrestar la catarata de información internacional tergiversada en torno de la revolución, con el caso de la *Agencia de Noticias Clandestina* su labor estaría abocada a la resistencia contra el régimen desde el punto de vista del conocimiento de la verdad y su difusión (Castillo y Taroncher, 2009).

Mientras Walsh desarrolla la experiencia de *ANCLA*, Francisco Urondo es trasladado a Mendoza por orden de la conducción de *Montoneros*. El motivo que se argumentó para tal decisión es que Urondo debía reorganizar a los militantes que aún seguían resistiendo la avanzada militar en esa provincia. Sin embargo algunas versiones aseveran que ese traslado era una suerte de castigo por el modo en que Urondo había manejado algunos asuntos personales. Algún tiempo antes, el escritor se había separado de Lili Mazzaferro, que también era militante de *Montoneros*, y había comenzado a vivir con Alicia Cora Raboy, por lo que se lo sanciona y despromueve por “deslealtad”. Cuando su amigo Rodolfo Walsh se entera de esa resolución, presiente que la conducción comete un gravísimo error porque la región Cuyo “era una sangría permanente desde 1975, nunca se la pudo poner en pie” (Walsh, 2007a (1976): 272-273). En mayo de 1976 Urondo llega a Mendoza con Alicia Raboy y la hija de ambos, Ángela. El 17 de junio, es asesinado por las fuerzas de la represión en una emboscada, en el departamento de Guaymallén. Su mujer, Alicia Raboy fue desaparecida y su hija, luego de algún tiempo, restituida a la familia de Alicia. Su último libro, inédito, *Cuentos de batalla*, está perdido.

Hacia fines del mismo año y luego de la muerte de su amigo Paco Urondo y de su hija Victoria, los dos grandes desgarramientos de los cuales dejó testimonio a través de cartas abiertas<sup>12</sup>, Walsh crea la *Cadena Informativa*, la última de las experiencias tendientes a la difusión de los acontecimientos de la realidad más próxima en que inteviniera. Los boletines de la *Cadena Informativa* eran textos breves que, en la mayoría de los casos circulaban de mano en mano y -al igual que desde la *Agencia de Noticias*- lo hacían de forma clandestina (Castillo y Taroncher, 2009). Para esta época su vínculo con la

---

<sup>12</sup> Ambas serán analizadas en el capítulo 8 de esta tesis.

conducción de *Montoneros* había atravesado un período de debate y discusión. Walsh venía advirtiendo que el golpe militar producido en 1976, no era uno más, sino que inauguraría una nueva forma de Estado. A principios de 1976 había dejado constancia por escrito de sus diferencias de concepción táctica y estratégica con la cúpula de *Montoneros* a través de una serie de documentos que daban cuenta de la necesidad de ganar medios de comunicación para enfrentar el silencio y “parar el golpe” con respuestas políticas (Vinelli, 2008: 29; Redondo, 2001: 177). Luego de expresar reiteradamente su disidencia, Walsh se retira de *Montoneros*. Compra una casa en San Vicente amparado en la falsa identidad de un profesor de inglés retirado y allí va a vivir con Lilia Ferreyra. Según los testimonios de ella, Walsh estaba encarando esta nueva etapa y configuraba algunos proyectos de escritura. Al respecto Horacio Verbitsky sostiene que Walsh “no se dio descanso en los últimos meses de su vida austera y empeñada. Concebía su nueva forma de acción política como una producción totalizadora que abarcara la denuncia, el testimonio, el análisis político o histórico, el relato literario” (Verbitsky, sin año). El 24 de marzo de 1977 terminó de escribir la *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar*. A la tarde del día siguiente, un grupo operativo de la *ESMA* intentó secuestrarlo en una calle de Buenos Aires. Walsh fue muerto al resistirse, como había sucedido unos meses antes con Francisco Urondo. La *Carta* había sido echada en un buzón poco tiempo antes. Los documentos y textos hallados en su casa allanada fueron llevados a la *ESMA*. Nunca se logró recuperar ninguno de sus últimos textos literarios, de los cuales sólo se vio uno, el cuento “Juan se iba por el río”.

El ritmo vertiginoso del tiempo histórico, en una época marcada por el espíritu revolucionario, dejó su huella en la aceleración de las trayectorias personales, políticas y artísticas de Rodolfo Walsh y Francisco Urondo, para quienes la inminencia de la crisis revolucionaria y la necesidad del combate con la burguesía en el plano cultural y político precipitaría en la militancia dentro de organizaciones político-militares y en la búsqueda de modos de politización de la práctica escritural. Las experiencias, los saberes, las herramientas que fueron adquiriendo en la configuración de su oficio de escritores y periodistas confluían con sus experiencias como intelectuales y militantes puestos al servicio de proyectos revolucionarios. De este modo, en el tiempo cercano a 1968, sus

trayectorias, que hasta ese momento habían tenido algunos puntos de contacto a partir de ciertas fraternidades ideológicas, de la colaboración en *Prensa Latina* y del encuentro en los ambientes del periodismo (*Leoplán, Panorama, La Opinión*) se entrelazarían y condensarían en dos proyectos escriturales fundamentales: uno perteneciente al plano de la prensa política, el diario *Noticias*, y el otro correspondiente al plano literario, la práctica de los géneros testimoniales.

Es probable que esta coincidencia de Walsh y Urondo en las opciones literarias, en la valoración y el ejercicio de la escritura testimonial como elemento fundamental de sus elecciones programáticas, pueda pensarse como el correlato de la confluencia de sus trayectorias intelectuales y políticas: la militancia conjunta, la reflexión compartida en torno a los tópicos fundamentales de los escritores comprometidos de la época, y la colocación de ambos en la franja del *campo intelectual* que, luego de 1968, ratificó sus vínculos con la *Revolución Cubana* y asumió las responsabilidades del intelectual revolucionario.

En este sentido, resulta interesante observar que previamente a este momento de concurrencia en los recorridos de nuestros escritores, Walsh había sido autor de importantes relatos testimoniales, *Operación Masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?*, pero no los consideraba textos literarios, sino escritos periodísticos (Walsh, 2007a (1972): 234). Será hacia principios de la década del setenta cuando conceptualice lo testimonial como producción literaria, es decir, como una categoría artística. Urondo hará lo mismo, con la diferencia de que, antes de 1971, no había producido relatos testimoniales: *Los pasos previos* es de 1972 y *La patria fusilada* de 1973. Evidentemente, luego de ese momento crucial que constituyen los años 1968/1969, en que la política lo impregnó todo, aparece en los dos escritores un interés estético, ideológico y político por lo testimonial que responde a una búsqueda de formatos desde los cuales se pueda recuperar lo literario y ponerlo al servicio de la revolución. Es un momento de la política, del *campo literario* y de sus trayectorias en que Walsh y Urondo recuperarán elementos de su oficio de narradores y periodistas para dar lugar a una escritura literaria que destruye las fronteras entre los géneros, entre lo literario y lo no literario, entre el discurso literario y los discursos de la cultura popular. Una escritura literaria que desafía la fragmentación impuesta por la cultura

burguesa, que articula las versiones contrahegemónicas de la historia y que responde a la crisis de la cultura dominante con la *politización* del arte.

## **TERCERA PARTE**

**Revolucionar el arte.**

**Escritura testimonial en Rodolfo Walsh y Francisco Urondo**

## CAPÍTULO VIII

### Los relatos testimoniales de Rodolfo Walsh: una literatura peligrosa

---

*Yo creo que hay dos pasos. Primero soltarse de manos y de pies.  
Sin eso no hay nada.  
Y después, un paso posterior sería romper esa celda.  
Que, por supuesto, no se rompe sola;  
se rompe de afuera y de adentro.*

Rodolfo Walsh, *Ese hombre y otros papeles personales* (2007)

*La historia irrumpirá de manera decisiva en  
su vida y no podrá permanecer indiferente.  
La política, entonces, encontrará su  
más pura expresión en la palabra*

Documental *Rodolfo Walsh, reconstrucción  
de un hombre* de Luciano Zito.

*Imposible ya hacer literatura, imposible hacer  
nada aislado como era la literatura.*

Rodolfo Walsh, *Ese hombre y otros papeles personales* (2007)

El objetivo de este capítulo consiste en desarrollar una reflexión sobre la totalidad de los textos testimoniales escritos por Rodolfo Walsh abordando las cuestiones estéticas, ideológicas y políticas que suscita una operación de lectura que pone en juego los siguientes planos: las inflexiones en las trayectorias del autor, las preocupaciones y debates de la intelectualidad de izquierda argentina y latinoamericana y el desarrollo de los conflictos socio- políticos del bloque temporal sesenta/setenta.

En tal sentido, como se ha señalado en el capítulo 4 de esta tesis, se intentará dar cuenta tanto de las continuidades como de las modulaciones que presenta la escritura testimonial de Rodolfo Walsh a lo largo de su trayectoria, atendiendo a las marcas de la configuración de su *habitus*, a su posicionamiento en el *campo intelectual* y a sus intervenciones en el terreno de la militancia política. De este modo se buscará indagar sobre las implicancias y propuestas estético-políticas que esos textos generan en torno a los

vínculos entre escritura, testimonio y memoria colectiva; y en relación a la *politización* del arte.

Mi lectura, entonces, se centra en las prácticas de escritura testimonial walshianas que, en tanto articulan una narrativa de la experiencia histórica de los sectores subalternos, operan sobre la tensión entre literatura y política. Sin embargo, no abordaré algunos aspectos teóricos relativos a los géneros testimoniales, como aquellos que surgen del análisis de los procedimientos de ficcionalización de los acontecimientos reales, los cuales han sido exhaustivamente estudiados por Ana María Amar Sánchez en sus trabajos *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura* (1992) y *La propuesta de una escritura (En homenaje a Rodolfo Walsh)* (1994). Tampoco son objeto de estudio de esta tesis las cuestiones teóricas derivadas de las diversas (y polémicas) conceptualizaciones acerca del género testimonial que se realizaron desde mediados de los años ochenta. Si bien las preocupaciones por diferenciar el estatuto genérico del testimonio de, entre otros, René Jara y Hernán Vidal (1986), John Beverly (1992), Elzbieta Sklodowska (1992), Marc Zimmerman (1991) y, en el ámbito local, de Rossana Nofal (2002) constituyen verdaderos aportes desde la teoría literaria, no es mi intención intervenir en ese campo. La contribución de este trabajo se ubica más bien en el campo de los *Estudios Culturales*. Intenta ocuparse, como he señalado en repetidas oportunidades a lo largo de esta tesis, de las significaciones que “lo testimonial” adquiere para el autor a lo largo de su trayectoria intelectual, históricamente situada.

El corpus abordado está constituido por los tres grandes libros testimoniales escritos por Walsh, *Operación Masacre* (con sus cuatro ediciones de 1957, 1964, 1969 y 1972), *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y *Caso Satanowsky* (1973); y por un conjunto de relatos, que también constituyen testimonios producidos por el autor, del que forman parte el texto-homenaje por la muerte de Ernesto Guevara titulado “Guevara” (1968), el “Prólogo” a *Los que luchan y los que lloran* de Jorge Ricardo Masetti (1969), un grupo de textos constituido por las “cartas polémicas”, según las denominaba el propio Walsh, y una crónica sobre el *Cordobazo*<sup>1</sup>. Las “cartas polémicas” incluyen los textos “Carta a Vicky” (1976), “Carta a mis amigos” (1976) “Diciembre 29” (1976) (sobre la muerte de Francisco Urondo),

---

<sup>1</sup> Texto sin datación precisa, escrito en una fecha posterior al 29 de mayo de 1969. Fuente: “Periódico de la CGT de los Argentinos”. Colección Completa. Números 1 al 55. Mayo de 1968 – Febrero de 1970. [www.cgtagentinos.org](http://www.cgtagentinos.org). Junio de 2006.

“Querido Paco” (1976) (una carta-homenaje por la muerte de Urondo) y la “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”, escrita en marzo de 1977 al cumplirse un año del golpe militar que derrocó a Isabel Perón y puesta en circulación “de mano en mano” hasta el 19 abril de 1977, cuando fue publicada en el N° 2 de *Circular de Contrainformación* (perteneciente a la *Oficina de Prensa y Difusión del Partido Montonero*). La nomenclatura “cartas polémicas” ha sido tomada del texto de Lilia Ferreyra, “Rigor e inteligencia en la vida de Rodolfo Walsh”, en el cual hace referencia a esos escritos producidos por el escritor en su último año de vida:

Concebía una nueva forma de acción política como una producción totalizadora que abarcaba la denuncia, el testimonio, el análisis político o ideológico, el relato literario. Sus “cartas polémicas” –como las llamaba– tenían un objetivo: denunciar no sólo la represión del poder o la política económica, sino todas las otras manifestaciones ideológicas del régimen militar (Ferreyra, 1994 (1980): 195).

La inclusión de este conjunto de relatos dentro del corpus de textos testimoniales walshianos procura abarcar la complejidad de la escritura testimonial del autor, con la finalidad de comprender las diversas formas en que Walsh fue modulando este tipo de discursividad, no sólo para dar cuenta de las historias subalternas borradas, silenciadas y falseadas; sino también para articular su propio testimonio de escritor que “se ha pasado ‘casi’ completamente al campo del pueblo” (Walsh, 2007a (1968):119), y que, como reclamaba Urondo para los intelectuales revolucionarios, ha corrido “la suerte del agredido” (Urondo, 1997 (1967):102-105).

## **1. Las violencias del oficio de escribir**

Cuando a fines de 1956 se entera de la noticia acerca de los fusilamientos de José León Suárez, Rodolfo Walsh es un periodista de revistas masivas y un narrador de cuentos policiales que ha recorrido todas las etapas de formación del escritor profesional, en el marco de la industria cultural. Como se explicaba en el capítulo 5, realizó diversas tareas en el ejercicio del oficio de escritor. Ocupante de los márgenes del *campo* y escritor de “géneros menores”, había logrado hacia mediados de los años cincuenta, un cierto

reconocimiento por parte de los intelectuales de *Sur*. Si en un breve lapso Walsh pudo haber aceptado el destino de heredero epigonal de Borges como escritor reconocido de cuentos policiales, un acontecimiento inesperado lo desviaría cuando esa historia difusa sobre fusilamientos clandestinos lo atrae, lo inquieta, lo impele a encontrarse y a entrevistar a Juan Carlos Livraga, “el fusilado que vive”.

En un primer momento Walsh imagina que está frente a la “gran nota”, pero la experiencia de llevar adelante la investigación y la denuncia de la masacre de junio de 1956, rápidamente lo pone frente al silencio de los grandes medios de prensa, completamente subordinados a los intereses circunstanciales del gobierno y frente a la maquinaria represiva del régimen de la *Revolución Libertadora*, que oculta sus crímenes políticos borrándolos de la historia, buscando hacerlos “desaparecer” de la memoria colectiva. Contra esa “operación” escribe su texto Rodolfo Walsh, y lo hace recurriendo a las herramientas de su oficio. Cultor de la narrativa policial, Walsh recrea, en más de un detalle, sus cuentos policiales, en especial sus *Variaciones en rojo* (1953), pero invirtiendo su formulación narrativa. A la construcción mental de un acertijo (el crimen y sus indicios) sucede la búsqueda del autor de los rastros y evidencias reales que altos personajes del gobierno de la *Revolución Libertadora* intentan escamotear. Si en sus cuentos policiales los vestigios del asesinato señalaban a personajes ficcionales, los cuerpos esparcidos en el basural de José León Suárez acusan a un régimen: el culpable es ahora el Estado (Berg, 2008). Como periodista, Walsh apela a todas las prácticas que abarca el trabajo en la prensa: consulta fuentes documentales e identifica informantes para construir la argumentación de la investigación, utiliza la técnica del reportaje, pronuncia las “palabras-ganzúa” y obtiene testimonios, reconstruye los hechos para la crónica, pone en juego sus contactos en los círculos del periodismo independiente para conseguir la publicación de sus notas.

A partir de esa experiencia que implica *Operación Masacre*, el proyecto intelectual ligado a la literatura de ficción y al periodismo cultural es redefinido y reorientado. El joven escritor toma una distancia emancipatoria de la zona cultural a la que luego denominaría “oficialismo literario”, bajo la cual podía alcanzar una carrera literaria reconocida, y desvincula de la órbita estética de *Sur* el capital simbólico que laboriosamente había acumulado. La razón del desplazamiento es la escritura de

*Operación Masacre*, que da lugar a un modo de narrativa novedosa desde lo estético y lo político y a una práctica intelectual que se reterritorializa en la práctica política contrahegemónica y que cuestiona los presupuestos de la legitimación literaria. Se trata de un cuestionamiento que también lo alcanza a él mismo, en tanto escritor cuya promoción había comenzado por esa filiación borgeana, y que lo obliga a una revisión de las ideas identificadas con la lógica hegemónica del *campo* que desemboca en ese redireccionamiento de su trayectoria intelectual. Walsh transfiere ese capital simbólico a un espacio riesgoso (Fernández Vega, 1997: 160) que es el del intelectual contestatario, quien hace de la escritura una impugnación y genera con ella un triple efecto: el efecto político es el de la puesta en evidencia del carácter criminal de un Estado que violenta los derechos humanos y descarga su violencia sobre los sectores subalternos; el efecto en el ámbito de la cultura es el de develar a las instituciones periodísticas y literarias del *campo intelectual* como parte de las redes del poder del *statu quo* con intereses y lógicas similares; y el efecto estético –que una década después será una estrategia estético-política conciente- es el de desafiar las convenciones literarias haciendo estallar las fronteras entre los géneros y reasignando a la práctica literaria un valor de *praxis* política. Por ello coincido en el planteo realizado por Jorge Lafforgue en su trabajo “Walsh en y desde el género policial”:

Porque escribir dentro de un género supone no traspasar sus límites, acatar sus reglas y convenciones; ya que hasta la parodia más desaforada no las infringe, sino que las deja al desnudo, respeta el juego. Por eso, cuando la escritura desiste de recrearse, cuando sus referentes son los vendavales de la historia y los asume con la plenitud de sus medios, se produce una ruptura. Lo que de esa ruptura surge es nuevo, inédito, no fácil de digerir. Así ocurre en la escritura de Walsh. Sin embargo, al romper su pacto con el género [policial] (y pese a su actitud injustamente desdeñosa hacia el mismo) no arroja sus enseñanzas al cesto de los deshechos sino que las potencia, fusionándolas con nuevos aprendizajes, construyendo, con asombro, con exasperación, con lucidez, otro saber (Lafforgue, 2004: s/p).

Así, Walsh da lugar a un formato escritural, el género testimonial, caracterizado por constituirse como una urdimbre de voces y fragmentos; retazos de novela, testimonio, historia, reportaje, relato policial, crónica periodística; jirones de la experiencia histórica de los sectores populares y sus narrativas. Es una escritura que actúa, que busca producir efectos sobre la realidad -desentrañar la verdad, conseguir que se castigue a los culpables y

obtener reparación para las víctimas- y que también produce efectos sobre lo literario. Los saberes, los instrumentos de su oficio juegan un papel clave. Walsh recupera aquellas prácticas de narrador de policiales y de periodista que posibilitan articular ese relato “necesario”, las arranca de la enunciación convencional, de los modos discursivos pautados, canonizados y tolerados dentro de las instituciones de la cultura dominante y las pone a funcionar en un artefacto textual que se rebela frente al poder del Estado represor y que desafía las instituciones culturales que detentan el poder en el *campo intelectual* de la época.

Una vez concluida la campaña periodística sobre los fusilamientos ilegales de José León Suárez y luego de publicar el libro *Operación Masacre*, Walsh acomete la investigación sobre el asesinato del prestigioso abogado Marcos Satanowsky, ultimado impunemente en manos de la *SIDE* a mediados del año 1957. Producirá así una serie de notas aparecidas en *Mayoría*, entre junio y diciembre de 1958, que recién en 1973 publicará en formato de libro, bajo el título *Caso Satanowsky*. Una década más tarde, en 1969, un momento clave de su trayectoria, Walsh publicará *¿Quién mato a Rosendo?* un texto testimonial acerca del crimen del sindicalista Rosendo García, acontecido tres años antes en una confitería de Avellaneda, en medio de una contienda entre sectores del gremialismo nacional.

Los tres grandes relatos testimoniales de Walsh comparten características que permiten visualizar la dinámica en la que se juegan las marcas de las circunstancias sociales y políticas que constituían su contexto histórico, las transformaciones en el *campo intelectual* y los saberes que las experiencias proporcionadas por el trabajo del escritor en el terreno del periodismo, la literatura y la militancia política fueron configurando a lo largo de su trayectoria. Una de esas características está dada por el hecho de que las tres investigaciones periodísticas precipitan, algún tiempo después de realizadas, en la edición bajo el formato acabado del libro, como relatos testimoniales o novelas de *no ficción*, es decir que “su continuidad deja de estar quebrada en sucesivas ediciones y rompe con la inmediatez que caracteriza a las noticias” (Amar Sánchez, 1992: 90). Así, en la introducción de 1972 de *Operación Masacre*, Walsh afirma: “Livraga me cuenta su historia increíble; la creo en el acto. Así nace aquella investigación, este libro” (Walsh, 2004 (1972): 19); también en la “Ubicación” que abre *Caso Satanowsky*, el autor explicita

el pasaje a la forma del libro: “*Caso Satanowsky* es una actualización de las 28 notas que, con ese título, salieron en 1958 en la desaparecida revista *Mayoría*. Salvo un rejunte pirata impreso en aquella época por desconocidos, no se había publicado hasta ahora en forma de libro” (Walsh, 2007b (1973): 17). Lo mismo ocurre en la “Noticia preliminar” de *¿Quién mató a Rosendo?*, donde Walsh anota: “Este libro fue inicialmente una serie de notas publicadas en el *Semanario CGT* a mediados de 1968” (Walsh, 2003 (1969): 7). La otra característica es el gesto que los tres relatos presentan de “perpetuo inacabamiento, de obras en constante reformulación” (Ferro, 2007: 11), en las que la reescritura de los hechos actualiza la narración en consonancia con el avance de las investigaciones. En el caso de *Operación Masacre*, ese mecanismo se intensifica a través de las sucesivas reediciones.

Estas dos características señaladas evidencian la presencia de un doble movimiento en los textos testimoniales walshianos. Dicho movimiento da cuenta de una dialéctica entre las circunstancias históricas, políticas y sociales que constituyen su contexto de enunciación, y la escritura misma que se hace cargo de los acontecimientos silenciados en esa coyuntura histórica. En un sentido, esta escritura adquiere corporalidad definida y acabada cuando decanta en la forma del libro, cuando deja de ser una serie de notas y pierde la condición efímera y dispersa de los artículos periodísticos para transformarse en un texto que reclama el estatuto de lo literario buscando a la vez una transformación en las convenciones establecidas por la institución literaria. Sin embargo, en otro sentido, este libro en constante reelaboración, de escritura continuamente reactualizada, propone una *forma-libro* que no se adecua a las exigencias del canon literario, puesto que se instala en una dinámica de retroalimentación, por una parte, con la investigación periodística que nutre su materialidad con nuevos hallazgos, nuevos documentos, nuevas pruebas, nuevos testimonios; y por otra parte, con las reinterpretaciones ideológicas que su autor va elaborando en función del momento histórico. En mi entender, no sucede en estos relatos, como considera Ana María Amar Sánchez, que la narración -dentro del objeto material libro- se autonomice y “se encierre”, trazando sus límites con precisión y produciendo un efecto de aislamiento que, para Amar Sánchez, es el rasgo propio de lo literario (Amar Sánchez, 1992:90). Más bien, en lugar de autonomizarse y volverse sobre sí mismos para transformarse en literatura, estos relatos inauguran una *forma-libro* que no los limita y literaturiza de un modo esperable dentro de la tradición literaria dominante. Estos relatos

proponen un formato de libro cuyos marcos, constituidos por elementos paratextuales (introducciones, prólogos, epílogos), no señalan una frontera precisa entre el mundo interno y externo de la obra, sino una zona de contacto configurada en la ambigüedad que proponen: en un sentido se organizan como libros (obras literarias), pero en otro, rompen con las convenciones y la estabilidad de esa *forma-libro*. Respecto de la desestabilización de la *forma-libro*, Daniel Link ha señalado que Walsh realiza una “operación fundamental: la disociación entre la forma novela y la forma libro. Así, uno puede leer varias “novelas serias”, sólo que fragmentadas y diseminadas en diferentes libros. Una de esas novelas es el denominado ciclo de los irlandeses, una novela de aprendizaje cuyo primer texto es “El 37” (no recopilado en libro) y que se integra sin violencia en la serie “Irlandeses detrás de un gato” (de *Los oficios terrestres*); “Los oficios terrestres” (de *Un kilo de oro*) y *Un oscuro día de justicia*. Por otro lado “Fotos” (de *Los oficios terrestres*) y “Cartas” (de *Un kilo de oro*) forman la novela del campo bonaerense. Varios de los anteriores, junto con “Corso” (de *Los oficios terrestres*), “La mujer prohibida” y “La máquina del bien y del mal” pueden leerse como la novela de las lenguas, esas “lenguas del oprobio” que salen “de cárceles, manicomios y leprosarios” para “arrasar la inicua ciudad” (Link, 1994: 57-58).

Prólogos y epílogos operan de manera ambigua en ese tránsito desde la investigación periodística al formato libro. Señala Amar Sánchez:

Los prólogos marcan la distancia y la diferencia con el periodismo, los epílogos reestablecen parte de esa relación; los primeros son la condición de posibilidad para que se conforme el relato (en *Operación Masacre*, el prólogo es en sí mismo un relato), y acentúan las conexiones intertextuales y autorreferenciales, mientras los cierres privilegian la referencia a lo real. Es decir, el marco no hace más que repetir el equilibrio inestable, la fusión y la divergencia entre los códigos que caracterizan al género (Amar Sánchez, 1992: 92).

En síntesis, los tres relatos testimoniales, con sus particulares significaciones según el momento de la trayectoria del autor en que devienen libros, buscan salir de la inmediatez de lo periodístico para desplazarse hacia el territorio de lo literario. No obstante ese desplazamiento no es dócil sino que entraña un gesto de rebelión: la escritura está en estado de inacabamiento, va mutando en diálogo con el tiempo histórico, y sobre todo con las interpretaciones que de ese tiempo histórico hace el autor. El pasaje al formato libro y la reescritura de los relatos testimoniales constituyen operaciones a partir de las cuales

Walsh parece ir proponiendo, de modo más o menos conciente y hasta hacerlo en forma programática, una literatura no monumentalizada, no cristalizada de una vez y para siempre en la idea burguesa de “la obra”. Se trata de una escritura literaria desobediente, que inscribe la experiencia estética en la experiencia histórica, a través de esa dialéctica irresuelta entre momento político, procesos sociales y discurso literario. Como señala Roberto Ferro, los textos de Walsh “exhiben desaforadamente el encuentro, el pasaje, la confrontación de dos formaciones discursivas diferentes: la literatura y la política, que se traman y entrelazan” (Ferro, 2007:11). Ahora bien, esta literatura y esta política entrelazadas, en Walsh, se van entramando en un escenario improntado por las condiciones históricas. Las instancias en que las notas periodísticas devienen libro y el libro es reescrito, emergen en particulares circunstancias históricas que se imbrican con momentos singulares de la trayectoria del escritor, y es en vínculo con ello que los textos adquieren nuevas significaciones.

### **1.1. Que alguien me desate la lengua**

En la primera edición de *Operación Masacre*, la narración de la investigación y de la reconstrucción de los hechos aparece enmarcada por un prólogo, una introducción, un “obligado apéndice” y un “provisorio epílogo”. Este conjunto paratextual es la zona del *libro-corpus* en el que se visibilizan las huellas de la constante inquietud y la imprecisión de los límites que caracteriza a los relatos testimoniales de Walsh, cuya inacabada reescritura introduce cambios, suprime y añade en las reediciones de 1964, 1969 y 1972, estableciendo un diálogo con el contexto histórico y social.

Algunas de las afirmaciones de estos paratextos apuntan al núcleo de los contenidos ideológicos y los procedimientos escriturales que atraviesan toda la producción testimonial de Rodolfo Walsh, aun cuando han ido siendo resignificados en las sucesivas reescrituras de los textos. Así, en el “prólogo” se comienza a articular la *isotopía* de la *narración de lo urgente*, a propósito de las aclaraciones que el escritor-periodista ofrece en relación con su pensamiento político de izquierda y la filiación con la derecha nacionalista de las publicaciones periódicas desde las que se lleva a cabo la campaña periodística. El texto insiste en que lo “espantoso” de las torturas y los asesinatos denunciados, la injusticia

y el atropello que entraña la violencia política demandan un relato urgente de los hechos, exigen una narración que posibilite darlos a conocer, develarlos, difundirlos y divulgarlos: “Mientras los ideólogos sueñan, gente más práctica tortura y mata. Y eso es concreto, eso es urgente, eso es de aquí y de ahora” (Walsh, 2004 (1972): 186). Los “hechos tremendos” que Walsh ha investigado, una vez ensamblados en un relato, se instalan en el lugar de la urgencia reclamada por lo que no ha podido ser dicho o narrado a causa del silenciamiento operado por el régimen político. Por ello, la narración urgente es aquella que necesariamente debe ser articulada. Es la urgencia de la palabra pronunciada para reestablecer un saber obturado y significativo para el colectivo social al que ese conocimiento le ha sido arrebatado. Un saber, que inscripto en el espacio de lo público, constituye una intervención sobre la realidad histórica.

De este modo, eslabonada con la *isotopía* de la *narración de lo urgente* aparece en la introducción de la primera edición de *Operación Masacre* el concepto de *lo incuestionable* de los hechos acontecidos y denunciados. El relato de los hechos es urgente porque lo ocurrido es atroz e incuestionable. Sin embargo, estos hechos, que ya no pueden ser negados -por la materialidad de las cicatrices en el cuerpo de Livraga, por los testimonios que aportan los sobrevivientes, por la existencia de documentos judiciales que Walsh ha buscado arduamente y ha encontrado- habían sido ocultados y tergiversados. En virtud de ello, en la construcción textual de ese concepto de *lo incuestionable*, el escritor acumula pruebas y evidencias en su voluntad de contrarrestar las versiones oficiales falsas y también, varias veces lo reitera, en su deseo por exorcizar lo increíble de los acontecimientos. Así lo expresa de modo reiterado en la introducción:

La historia me pareció cinematográfica, apta para todos los ejercicios de la incredulidad. (La misma impresión causó a muchos, y eso fue una desgracia. Un oficial de las fuerzas armadas, por ejemplo, a quien relaté los hechos antes de publicarlos, los calificó con toda buena fe de “novela por entregas”) (Walsh, 2004 (1957): 187).

En cuanto al fusilado sobreviviente, conseguí esa noche el primer dato concreto: se llamaba Juan Carlos Livraga. (...) Más tarde pude comprobar que la relación de sucesos que allí se hacía era exacta en lo esencial, aunque con algunas serias omisiones e inexactitudes de detalle. Pero todavía era demasiado cinematográfica. Parecía arrancada directamente de una película. Y sin embargo, esa demanda ya era un *hecho*. Lo que allí se alegaba podía ser enteramente falso o no, pero era un hecho: un hombre que decía haber sido fusilado en forma

irregular e ilegal se presentaba ante un juez del crimen para denunciar... (Walsh, 2004 (1957): 189).

Lo primero que me llamó la atención en Livraga fueron, naturalmente, las dos cicatrices de bala (orificios de entrada y salida) que tenía en el rostro. Esto también era *hecho*. Podían discutirse las circunstancias en que recibió esas heridas, pero no podía discutirse la evidencia de que las había recibido, aunque una versión oficial llegó a afirmar, absurdamente, que “no se le hicieron disparos de ninguna naturaleza” (Walsh, 2004 (1957): 190).

Por otra parte, ya lo he dicho, estaba en libertad. Esto también era un *hecho*. ¿Cómo admitir que un actor directo de los episodios de junio, un “revolucionario”, un fusilado, estuviera en libertad? Lo único que podía explicarlo era la hipótesis de su inocencia. Y ya estábamos cada vez más lejos de la “novela por entregas”, que a partir de entonces correría por cuenta exclusiva de las versiones oficiales (Walsh, 2004 (1957): 191).

Walsh, entonces, que por esos años es un autor de cuentos policiales, reconocerá, en esa historia que resulta increíble en su horror, algunos elementos atribuibles a las narraciones ficcionales. Su preocupación será la narración de un hecho, que por ser ocultado, se sitúa en un régimen ambiguo, no creíble. Su escritura volverá una y otra vez sobre la materialidad de los hechos ocurridos para neutralizar *lo inverosímil* de *lo real*, y lo hará a fuerza de un obsesivo trabajo de documentación. Buscará un modo de construir el relato que coloque a los hechos en un régimen de verdad. Entonces, la ficción será vinculada a la mentira, a esa “novela por entregas” que construyen las versiones oficiales. Así, lo ficcional será una categoría excluida de la narración que se organiza en *Operación Masacre*. Es más, la verdad de los hechos está en la reconstrucción no-ficcional, no en las versiones manipuladas “negativamente” por un régimen que “hace ficción” (Cfr. Amar Sánchez, 1992: 79). Es un desplazamiento de la escritura de Walsh que demarca una ruptura con la producción previa de cuentos policiales, una inflexión, que como ya se ha señalado, no supone un abandono del policial, sino un uso de sus técnicas narrativas para asumir el relato de los hechos reales, los crímenes políticos, de la historia silenciada que se inscribe en un proyecto de combate por la justicia y la verdad. Como señala Alabarces, la ficción pura del policial de enigma debe dar paso a otra escritura, donde los límites de lo ficcional devienen lábiles (Alabarces, 2000: 33-34). Se trata de un libro que ensambla una versión de la historia en confrontación con las que emanan del Estado y el disciplinado

alineamiento de los medios de comunicación, y al mismo tiempo, emerge como la obra de un escritor que encarna la posibilidad de la disolución de la lógica ficcional dominante en la institución literaria. Como señala Daniel Link, a partir de Walsh, lo ficcional y lo literario serán categorías no necesariamente convergentes (Link, 1994: 58).

Asociada a esa *isotopía*, se encadena una “gestualidad dominante” (Ferro, 2007: 10) de los relatos testimoniales walshianos: comunicar aquello que ha permanecido obliterado, ocultado, tergiversado, ya sean hechos o discursos subalternos, alternativos y en disputa con la historia oficial. Se trata de una textualidad que se impone en la investigación de los acontecimientos borrados de la memoria colectiva, lo cual provoca un acto de resistencia frente a las voluntades de los poderosos que silencian, persiguen, trabajan para el olvido. En otras palabras, la urgencia de lo que se narra tiene que ver con la significación colectiva de aquello que ha sido silenciado en un contexto socio-político signado por el derrocamiento del gobierno de Perón, la posterior proscripción del peronismo y la emergencia de la *resistencia peronista*: “El torturador que a la menor provocación se convierte en fusilador es un problema actual, un claro objetivo para ser aniquilado por la conciencia civil. Ignorábamos hasta ahora que tuviésemos esa fiera agazapada entre nosotros” (Walsh, 2004 (1957): 186).

En vinculación con ese gesto escritural, los textos testimoniales de Rodolfo Walsh presentan otro rasgo que también es explicitado en los paratextos de *Operación Masacre*. Dicho rasgo está constituido por el hecho de que estos relatos testimoniales son producidos como un acto de enunciación política, es decir, la escritura testimonial de Walsh persigue efectos, tiene consecuencias políticas.

En relación con lo anterior, Walsh declara en el prólogo y la introducción de 1957: “Escribí este libro para que fuera publicado, para que *actuara...*” (Walsh, 2004 (1957): 185). “Pero sucede que creo, con toda ingenuidad y firmeza, en el derecho de cualquier ciudadano a divulgar la verdad que conoce, por peligrosa que sea. Y creo en este libro, en sus efectos” (Walsh, 2004 (1957): 195). Si bien el contenido y los alcances de lo que el autor denomina “efectos” de su escritura irán mutando al ritmo de sus relocalizaciones políticas, de los procesos de agudización del conflicto social, así como de sus posicionamientos en un *campo intelectual* cada vez más politizado; la idea de que este tipo

de escritura testimonial puede constituir una intervención política en la realidad se mantendrá siempre vigente.

El Walsh que en 1957 y 1958 produce las investigaciones contenidas en *Operación Masacre* y en *Caso Satanowsky* considera que el hecho de hacer público un acontecimiento que ha sido ocultado provoca consecuencias sobre el conjunto de la sociedad, es decir, el acto de reponer a través de la narración testimonial un conocimiento socialmente significativo constituye un acto político. Por ello señala a los culpables, establece las complicidades dentro del Estado y en el ámbito del periodismo, e interpela a las instancias institucionales y a la sociedad civil para que se hagan cargo de ese conocimiento y reparen la situación de injusticia. Estos constituyen los alcances de lo que el autor se plantea, hacia fines de los cincuenta, como *efectos* de un libro en la sociedad, como *acción* política de la escritura. En este sentido, en el prólogo de la edición de 1957 de *Operación Masacre*, Walsh asevera: “Investigué y relaté estos hechos tremendos para darlos a conocer en forma más amplia, para que inspiren espanto, para que no puedan jamás volver a repetirse” (Walsh, 2004 (1957): 185). Y en el “Prólogo suave” publicado en *Mayoría* como parte de la campaña periodística en torno al crimen de Marcos Satanowsky declara:

Uno de los fines de este trabajo es iluminar a pleno día esas responsabilidades incumplidas. Pero no es el único. Cuando en una comunidad básicamente sana, fallan determinadas instituciones otras las remplazan, o las remplazan simples particulares. Ése es un índice de salud y vigor (Walsh, 2007b (1973): 225).

Las consecuencias que el escritor busca provocar en la sociedad tienen que ver con su confianza en que no es todo el aparato del Estado el que está comprometido con los crímenes, y que por tanto es necesario activar aquellos mecanismos del sistema jurídico que posibiliten reponer la justicia. Sus textos manifiestan que existen fallas en las dinámicas sociales y en el funcionamiento del aparato estatal que deben ser denunciadas para que sean corregidas. Esas denuncias son elevadas, en este momento de inicios de la *Revolución Libertadora*, desde una posición que no busca la impugnación total del modelo político vigente, sino sólo la intervención puntual de los mecanismos judiciales.

Pero esta postura aparecerá resquebrajada en el epílogo de la edición de 1964 de *Operación Masacre*, texto en que Walsh presenta una suerte de balance en el que hace un recuento de los *efectos* que ha conseguido con la escritura del libro. Así considerará que ha sido una victoria llegar al esclarecimiento de las aberraciones denunciadas, pero identificará como fracaso que en los casos de los fusilamientos ilegales de junio de 1956 y del crimen de Marcos Satanowsky no se haya administrado justicia.

Cuando escribí esta historia, yo tenía treinta años. Hacía diez que estaba en el periodismo. De golpe me pareció comprender que todo lo que había hecho antes no tenía nada que ver con una cierta idea del periodismo que me había ido forjando en todo ese tiempo, y que esto sí –esa búsqueda a todo riesgo, ese testimonio de lo más escondido y doloroso–, tenía que ver, encajaba en esa idea. Amparado en semejante ocurrencia, investigué y escribí enseguida otra historia oculta, la del caso Satanowsky. Fue más ruidosa, pero el resultado fue el mismo: los muertos bien muertos; y los asesinos, probados, pero sueltos (Walsh, 2004 (1964): 222).

En este sentido, en 1964, Rodolfo Walsh comenzará a considerar, a partir de constatar que ni el gobierno de Aramburu, ni el de Frondizi castigaron a los culpables o rehabilitaron a las víctimas, que existen contradicciones en el orden social que no pueden ser resueltas en el marco impuesto por ese mismo orden. Por ello pondrá en duda instituciones como la justicia y la democracia, así como determinadas prácticas culturales, tales como aquel periodismo que es posible desarrollar bajo las reglas de juego de un sistema que recurre al crimen y es incapaz de distribuir la más básica justicia que lo castigue: “Se comprenderá, de todas maneras, que haya perdido algunas ilusiones, la ilusión en la justicia, en la reparación, en la democracia, en todas esas palabras, y finalmente en lo que alguna vez fue mi oficio y ya no lo es” (Walsh, 2004 (1964): 222).

Por tanto, es casi inevitable leer en este epílogo de 1964 las huellas de las experiencias previas de un escritor que ha ido adquiriendo cierto prestigio en el *campo literario* pero, que como autor de *Operación Masacre* y *Caso Satanowsky*, se ha posicionado críticamente frente a los centros de legitimación cultural (periodísticos y literarios) identificados con la tradición liberal, a la vez que ha puesto su sólida formación profesional al servicio de la causa revolucionaria cubana. En ese marco es que Walsh escribe a su hija en 1964 que había en Argentina todo un sector de la cultura “oficial”, del periodismo “serio” que nunca iba a perdonarle que hubiera escrito *Operación Masacre* y

*Caso Satanowsky* y que hubiera estado en Cuba (Walsh, 1988 (1965): 7-8). Justamente, aquello que resulta decisivo en este resquebrajamiento de su confianza en el orden institucional, se constituye en un cruce entre lo individual y lo colectivo en el que se modulan las siguientes experiencias: el desencanto político frente a los gobiernos posperonistas luego de comprobar su desidia respecto de los hechos denunciados en *Operación Masacre* y *Caso Satanowsky*, el trabajo en Cuba como periodista de *Prensa Latina*, y el hecho de transitar, junto con una fracción importante de la intelectualidad de izquierda, la revisión del fenómeno peronista, una redefinición substancial del significado de la política en función de la idea de *revolución*, y un proceso de profundo debate acerca del compromiso intelectual.

La dialéctica entre las mutaciones de los relatos testimoniales de Walsh y esta historia en tránsito, inscrita en un proceso social y político específico y configurada en la trayectoria del autor, queda exhibida en los paratextos donde el escritor imbrica su escritura con las significaciones subjetivas y colectivas que construye sobre su tiempo histórico. La singular conformación de su oficio de escritor o de su *habitus* se traduce en una *praxis* de escritura que pone en duda la eficacia de los discursos que pretendan resolver en el *campo de la cultura*, es decir, de modo aislado, contradicciones que constituyen la base del orden existente. La experiencia en *Prensa Latina*, en la cual Walsh se sumergió por completo, significó el ejercicio de un periodismo que se concebía y practicaba como parte de un proyecto revolucionario, como una herramienta de lucha política que asumía la construcción de una versión contrahegemónica de los acontecimientos en defensa de un orden socialista. En cambio, las campañas periodísticas de *Operación Masacre* y *Caso Satanowsky*, y la primera edición en libro de *Operación Masacre* constituyeron batallas que Walsh libró desde una posición que no se reconocía como parte de un proyecto político colectivo, ni siquiera como parte de una lucha colectiva. Walsh escribe desde la neutralidad del periodista que con sus denuncias hace las veces de “juez sustituto” (Fernández Vega, 1997: 153), lo cual lo ubica emparentado con los valores del periodismo republicano. De allí su actitud de desmarcarse respecto del peronismo, con el que se identificaban las víctimas, de la derecha nacionalista que publicaba sus notas y de la *Revolución Libertadora*: “Como periodista, no me interesa demasiado la política”; “Suspicias que preveo me obligan a declarar que no soy peronista, no lo he sido, ni tengo intención de

serlo”; “Tampoco soy partidario de la revolución que -como tantos- creí libertadora”; “Espero que el doctor Cerrutti no me culpe de ingratitud si digo que el hecho de que le llevara ese material no implica una preferencia o una simpatía por la línea política en que él está colocado” (Walsh, 2004 (1957): 192).

A medida que vivencia los resultados del sostenimiento de sus denuncias a lo largo de los años, y luego de atravesar la experiencia de *Prensa Latina* inscripta en el proyecto político de la *Revolución Cubana*, Walsh abandona esa neutralidad y esa concepción de la labor periodística sujeta al resguardo de los valores republicanos, para cuestionar la validez cultural y la legitimidad política de su modo de concebir la escritura y el oficio de escritor. Se trata de un momento de tensión para el cual no logra construir una respuesta positiva. Walsh ha encarnado en su *praxis* el compromiso intelectual, sin embargo, percibirá que asumirse como *intelectual comprometido* irá requiriendo mayores definiciones a medida que se agudice el proceso de radicalización política en amplios sectores de la sociedad, incluidas las *formaciones intelectuales* progresistas.

Eleonora Bertranou explica los términos de esa contradicción que atraviesa el autor de la siguiente manera: “Formado en un medio de aspiraciones burguesas, en situaciones de empobrecimiento progresivo y bajo un proyecto siempre individualista, se vio inmerso de pronto en una experiencia que demandaba asumir una concientización de la experiencia colectiva” (Bertranou, 2006: 99). El paso por Cuba, entonces, trajo aparejados para Walsh tensiones e interrogantes que pusieron en crisis su concepto de la práctica cultural, ya fuera periodística o literaria, entendida como una tarea desarrollada dentro de los límites de un proyecto individual (Cfr. Capítulo 5). Así, esa interrogación acerca del tipo de práctica literaria que debe ser llevada adelante en el marco de las luchas políticas, queda dramáticamente suspendida, en una tensión irresuelta. De esta manera lo expresa en el cierre del epílogo de la edición de 1964 de *Operación Masacre*:

Entonces me pregunté si valía la pena, si lo que yo perseguía no era una quimera, si la sociedad en que uno vive necesita realmente enterarse de cosas como éstas. Aún no tengo una respuesta. (...) Releo la historia que ustedes han leído. Hay frases enteras que me molestan, pienso con fastidio que ahora la escribiría mejor. ¿La escribiría? (Walsh, 2004 (1964): 222).

No obstante, es en su propia escritura donde Walsh se hace cargo de estas contradicciones. El escritor transita sus perplejidades desde el ejercicio de la escritura: escribe sus dudas acerca de la validez social de sus relatos de denuncia, se cuestiona sobre la capacidad de sus historias para producir efectos políticos; se pregunta si esas narraciones podrían ser escritas de otro modo, o simplemente, si elegiría escribirlas. Toda su producción de esos años puede leerse como continuos ensayos de respuesta a la pregunta sobre si es posible producir una escritura que produzca efectos y que pueda configurarse como práctica política.

Sus obras teatrales, sus cuentos y grandes notas periodísticas de esta época -más allá de ser descriptos por el propio Walsh como producto de un momento de caída en la “trampa cultural”, de despolitización en el que “comete el error” de intentar resolver exclusivamente en el *campo de la cultura* contradicciones estético-políticas para las que no había encontrado respuesta- construyen historias cotidianas e historias de vida profundamente improntadas por las relaciones sociales, por los escenarios sociales, y por el conflicto de clases (Cfr. Capítulo 5, p. 144). En el mismo sentido, el escritor transforma una investigación, que se basa en un reportaje, en el cuento “Esa mujer”. Recupera en los cuentos de *Los oficios terrestres* y *Un kilo de oro* la historia de la Década Infame y el primer peronismo por medio de las historias fragmentadas de personajes que sufren las injusticias del sistema. Escribe notas de periodismo antropológico recuperando historias invisibilizadas de grupos sociales excluidos (Cfr. Capítulo 5, p. 146).

Desde 1957 Walsh ha buscado a tientas narrar lo urgente. Nada había claro de antemano, apenas un compromiso ético de relatar acontecimientos de una crueldad tal que parecían inversosímiles. Como un testigo empeñoso, Walsh buscaba escribir para dar fe de lo acontecido. Sin embargo los límites estaban marcados: el proyecto no rebasaba las buenas intenciones de un escritor individual que escribía el producto de una pesquisa policíaca. Walsh producía una primicia, denunciaba en los marcos de la neutralidad republicana, jugaba aún en el campo del orden establecido, creía en las instituciones, en las reglas de juego que ese orden le proponía.

Entre 1964 y 1968 Walsh había experimentado otras formas de inscripción en el mundo de la política y la cultura. Había advertido los límites que imponen las reglas de la cultura hegemónica. En rebelión contra las reglas del *campo*, contra la fragmentación de

discursos y géneros, Walsh explora los límites. Su escritura se politiza, su literatura ancla en lo real, sus textos de denuncia portan belleza, por así decir, literaria. Sin resolver las tensiones, la escritura de Walsh da cuenta del deseo y la necesidad de que sus textos se configuren como un modo de actuar, como una práctica política. Así, en sus recuerdos de Cuba, volcados en sus papeles personales a fines de 1962, se cuelan ese deseo, esa necesidad:

Me pregunto de golpe qué estoy haciendo aquí, iluminando pobres historias, restaurando con un poquito de ténpera viejos retratos (...)  
Que alguien me desate la lengua.  
Que yo pueda hablar con la gente, entonces podré hablar de la gente.  
Que alguien me cauterice esta costra de incomunicación y estupidez (Walsh, 2007a (1962): 63-64).

## **1.2. Arte y política: el provisorio significado de lo testimonial**

En el prólogo que acompaña la edición de 1969 de *Operación Masacre*, Walsh nuevamente vuelve sobre los crímenes políticos que ha narrado, revisitado y resignificado desde 1957 y durante la década del sesenta, y otra vez los actualiza desde ese presente que se ubica en una coyuntura histórica, los años 1968/1969, a la que se ha caracterizado, en esta tesis, como un tiempo denso.

Como se ha señalado en varias oportunidades a lo largo de este trabajo, los años 1968/1969 pueden considerarse como un punto de inflexión y máxima tensión entre un proceso de modernización y las contradicciones y ambigüedades del sistema político-social, que insidió en la politización de importantes sectores de la sociedad. Se produjo una creciente radicalización en un clima de violencia, en el cual la inestabilidad institucional provocada por los reiterados golpes de Estado y la represión hacia los sectores populares fueron los rasgos principales. Los años 1968/1969 constituyen el inicio de un ciclo de auge de masas que influyó en la configuración y experiencias que se produjeron en el *campo intelectual* de la época (Cfr. Primera parte de esta tesis).

El sector más radicalizado del *campo cultural* reorientó la mirada hacia una articulación con el movimiento obrero y la protesta social. Muestra de ello son las experiencias y acontecimientos ocurridos en un marco de confluencia entre núcleos de

intelectuales y sectores obreros que se ligaron a la *CGT de los Argentinos*; como *Tucumán Arde*, el grupo *Cine Liberación*, el encuentro *Cultura 68*, el propio *Semanario CGT*, la producción gráfica y muralística de Ricardo Carpani. En esta franja se posiciona Rodolfo Walsh.

Desde una perspectiva continental, el año 1968 se evidencia como un hito para las *formaciones intelectuales* de izquierda latinoamericanas (*Congreso Cultural de La Habana* de 1968 y *Caso Padilla*), en el cual, como se ha dicho, Rodolfo Walsh, y también Francisco Urondo, tuvieron un activo involucramiento.

En el marco de ese proceso de radicalización muchos intelectuales estuvieron dispuestos a la participación militante en la vida revolucionaria. En la Argentina *post-Cordobazo*, con el fortalecimiento de la protesta social y el ejercicio de la lucha armada, artistas e intelectuales fueron mirados, y se miraron a sí mismos como militantes que podían intervenir en esa brecha abierta entre el resquebrajamiento de la hegemonía cultural burguesa y la construcción de una nueva cultura revolucionaria. En ese contexto es que la tarea de “hacer la revolución” y producir un arte revolucionario se convirtió en la práctica dadora de sentido de la producción y de los proyectos de vida de estos intelectuales, quienes aportaron su saber específico y su fuerza combatiente a un proyecto político colectivo.

Ahora bien, la concentración, interrelación y mutua imbricación de esas experiencias y acontecimientos, que configuran los procesos atravesados por las *formaciones culturales* hacia fines de la década del sesenta, es lo que permite conceptualizar esta coyuntura histórica como un tiempo denso, en el que los diversos planos del proceso social total se implican y condensan en un juego de límites y presiones. Es precisamente en ese horizonte histórico donde las trayectorias intelectuales de Walsh y Urondo<sup>2</sup> transcurren y se entrelazan en un tránsito singular, a la vez situado, e improntado por los procesos colectivos. En la inflexión de los años 1968-1969 se evidencia una rearticulación de la relación entre política y escritura en la producción de Walsh. Sus textos se proponen explícitamente como la escritura propia de una coyuntura en la que las nociones de trabajo literario y acción revolucionaria se sobreimprimen en una búsqueda de

---

<sup>2</sup> Las especificidades que tiene en la trayectoria de Urondo el momento de inflexión situado en 1968-1969 serán abordadas en el Capítulo 9 de esta tesis.

disolución de sus fronteras. El escritor ha acumulado experiencias como militante en su paso por el *MALENA* y el *Peronismo de Base*; también como intelectual partidario de la *Revolución Cubana* que pronto se involucraría en la lucha armada, y como trabajador intelectual, orgánico a una central sindical combativa, la *CGTA*. Desde el punto de vista de la ideología y desde sus prácticas, Walsh ha adquirido mayores definiciones en lo relativo a las tensiones entre actividad simbólica y acción política. Su *habitus* se va rearticulando a partir de la adhesión a las resoluciones emanadas del *Congreso Cultural de La Habana* y de asunción de una perspectiva guevarista que lo compromete en la transformación y resignificación de su práctica intelectual como trabajo militante. Son necesarias nuevas formas de producir, comunicar y hacer circular las producciones artísticas e intelectuales para superar los canones de la ideología burguesa. Así queda formulado por Walsh en la entrevista que le realizara Piglia en 1970:

...yo quisiera invertir la cosa y decir que no concibo hoy el arte si no está relacionado directamente con la política, con la situación del momento que se vive en un país dado; si no está eso, para mí le falta algo para poder ser arte. No es una cosa caprichosa, no es una cosa que yo simplemente la siento, sino que corresponde al desarrollo general de la conciencia en este momento, que incluye por cierto la conciencia de algunos escritores e intelectuales y que realmente se va a ver muy clara a medida que avancen los procesos sociales y políticos, porque es imposible hoy en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política o hacer arte desvinculado de la política. Es decir, si esta desvinculado de la política, por esa sola definición ya no va a ser arte ni va a ser política (Walsh, 1994 (1973): 70).

En ese marco, se replican en diferentes textos, entrevistas y papeles personales otras afirmaciones programáticas que abordan el vínculo entre literatura y política haciendo referencia a la legitimidad estética, política y social de los géneros testimoniales. En la entrevista antes citada, nuestro autor realiza la operación de conceptualizar a la escritura testimonial como producción literaria, otorgándole así el estatuto de categoría artística: “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” (Walsh, 1994 (1973): 67-68). El género testimonio se presenta como una respuesta a la pregunta por la relación entre arte y política, no sólo para un escritor aislado sino que adquiere un lugar en los rituales institucionales tal como hemos podido ver con motivo de la intervención de Walsh como jurado del *Primer Premio Anual* al género testimonio de *Casa de las Américas*. El género

daba muestras de indudable vitalidad. El 4 de febrero de 1969 en una reunión de jurados y organizadores del premio se discutió acerca de su legitimación, y en su intervención Hans Magnus Enzensberger dijo lo siguiente: "... creo que conviene plantear la cosa como premio de literatura. A mí me parece posible, que cabe dentro de la literatura, y evitar también el menosprecio tradicional con que se conciben el reportaje y todas esas cosas" (*Casa de las Américas*, N° 200, 1995: 123). Un año antes, en 1969, Miguel Barnet había publicado "La novela-testimonio: socioliteratura", texto en el cual, frente a lo que conceptualiza como una crisis profunda de la novela latinoamericana, propone un tipo de escritura, la novela-testimonio, a la vez documental y literaria, que puede contribuir a la reconstrucción de una memoria para el pueblo latinoamericano, al conocimiento de la realidad y de un lenguaje latinoamericanos, así como también a la revitalización de la literatura (Barnet, 1991 (1969)).

En mi entender, resulta evidente que la concurrencia de una serie de procesos históricos, culturales y específicos de la trayectoria de Walsh, decantan a fines de los sesentas, en una asunción de la escritura testimonial que impugna el carácter ficcional de los relatos para proponer una literatura en la que la narración de lo acontecido adquiere valor estético por el tratamiento poético que se realiza de los materiales con los que se construyen las narraciones. Por esto, si el trabajo de Walsh con los géneros testimoniales tiene lugar en distintos momentos de su recorrido, es a la luz de los acontecimientos que precipitan en los tempranos setentas que la opción por lo testimonial se resignifica, adquiere densidad, se vuelve programática y es visibilizada como respuesta provisoria a la pregunta por las relaciones entre arte y política, por el lugar de los intelectuales en la revolución, por la búsqueda de géneros capaces de proporcionar a los sectores populares una memoria propia de lo acontecido. Luego de ese momento crucial que constituyen los años 1968/1969, en el que la política lo impregnó todo, aparece en el escritor un interés estético, ideológico y político por lo testimonial, que responde a una búsqueda de formatos desde los cuales se pueda poner el arte al servicio de la revolución. En lo testimonial se ponen en contacto dos formaciones discursivas, literatura y política, en un equilibrio precario bajo esas condiciones en las cuales Walsh avisa la posibilidad de transformación de la sociedad, una transformación que traza nuevos nexos y habilita otras experiencias, no sólo para el narrador/escritor sino para los sectores populares. El arte se reintegraría a la

vida cotidiana, se politizaría, el escritor podía ahora *pasarse al campo de pueblo* extinguidas las condiciones que en 1964 lo habían mantenido en los marcos de una salida puramente cultural.

Es en este momento de la trayectoria de Walsh, el año 1969, en que es escrito el epílogo de la tercera edición de *Operación Masacre*. Una vez más el relato testimonial es reeditado, esta vez en un presente, un tiempo denso, desde el cual se reactualiza el pasado y el escritor, que fue asumiendo nuevos compromisos de militancia y abriendo otros horizontes políticos, señala:

Los militares de junio de 1956, a diferencia de otros que se sublevaron antes y después, fueron fusilados porque pretendieron hablar en nombre del pueblo: más específicamente, del peronismo y la clase trabajadora. (...) Era inútil en 1957 pedir justicia para las víctimas de la "Operación Masacre", como resultó inútil en 1958 pedir que se castigara al general Cuarenta por el asesinato de Satanowsky, como es inútil en 1968 reclamar que se sancione a los asesinos de Blajaquis y Zalazar, amparados por el gobierno. Dentro del sistema, no hay justicia (Walsh, 2004 (1969): 223-224)

Si en la edición de 1964, Walsh cuestiona la legitimidad de un sistema que tolera los crímenes políticos, en 1969 demostrará que ese mismo sistema político está hegemonizado por una oligarquía que se vale del crimen contra los sectores populares para sostener los mecanismos que reaseguran su dominación. El crimen político será expuesto en este epílogo como un instrumento de las clases dominantes contra los sectores populares y sus luchas, y como un modo de exhibir, tanto la desigualdad de las relaciones sociales capitalistas, como el desarrollo histórico del conflicto de clases. Así pues, su impugnación del orden social es, en esta coyuntura, absoluta.

Por otra parte, si en 1964 se advierten tensiones en sus textos alrededor de la legitimidad de su producción testimonial, a partir de 1969 su propia escritura da cuenta de un compromiso militante que parece justificarla en tanto procura convertirse en un instrumento de lucha política. Hay una explicitación, ya no de la duda sobre el valor y la eficacia de una escritura de denuncia, sino de la convicción acerca de las posibilidades de una escritura testimonial que puede empuñarse como un arma en varios sentidos: como discurso develador del carácter histórico del conflicto entre la clase trabajadora y las clases dominantes; como una reconstrucción del pasado reciente, desde la perspectiva de los

dominados, que confronta con las historias oficiales; como un modo discursivo que activa en sus lectores la comprensión política y la intervención sobre la realidad histórica, como escritura estético-política capaz de cuestionar los conceptos institucionalizados acerca de lo que es lo literario, subvirtiendo esa ideología inmovilizante acerca de la literatura como un compartimento estanco. En este sentido el autor abre la noticia preliminar de *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y realiza una declaración programática crucial en la entrevista que le realizó Piglia (1970):

Este libro (...) desempeñó cierto papel, que no exagero, en la batalla entablada por la CGT rebelde contra el vandonismo. Su tema superficial es la muerte del simpático matón y capitalista de juego que se llamó Rosendo García, su tema profundo es el drama del sindicalismo peronista a partir de 1955, sus destinatarios naturales son los trabajadores de mi país (Walsh, 2003 (1969): 7).

En un futuro, tal vez, inclusive se inviertan los términos: que lo que realmente se aprecie en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento, que, como todo el mundo sabe, admite cualquier grado de perfección (Walsh, 1994 (1973): 70).

En virtud de lo anterior, se observa ostensiblemente que en el tiempo cercano a la inflexión señalada en los años 1968/1969, Walsh reabre su diálogo crítico con ese pasado que narran sus textos testimoniales y, desde ese asedio constante de su presente, elabora una respuesta positiva, aunque no definitiva, en relación al sentido social, estético y político de su oficio de escritor y de su escritura testimonial. Esta observación no va en la línea de negar la existencia de las tensiones que acompañaron a Walsh hasta sus últimos días en lo que concierne a la función social de su escritura y a sus preocupaciones estético-políticas. Sus escritos personales de 1968 y de los años inmediatos posteriores, dan cuenta del carácter provisorio de esas propuestas programáticas que van siendo elaboradas al ritmo vertiginoso de un tiempo histórico en el que parece abrirse una crisis revolucionaria:

Es fácil trazar el proyecto de un arte agitativo, virulento, sin concesiones. Pero es duro llevarlo a cabo. Exige una capacidad de trabajo que todavía no poseo (Walsh, 2007a (1968): 118).

Lo que no soporto en realidad son las contradicciones internas. Las normas de arte que he aceptado –un arte minoritario, refinado, etc.- son burguesas; tengo capacidad para pasar a un arte revolucionario, aunque no sea reconocido como

tal por las revistas de moda. Debo hacerlo. La película de Getino-Solanas señala una ruta, que yo empecé a transitar hace diez años. (Walsh, 2007a (1968): 120)

Supongamos que los motivos por los que yo no terminé mi novela son los que yo mismo digo: que esa novela envejeció conmigo, que hoy sería vieja como de algún modo son viejos mis textos literarios, no los políticos. Es decir que en *Rosendo* y en *Operación* yo habría encontrado una vía de salida. Sin embargo es una vía que no me satisface: si así fuera, yo dejaría de buscar otra.

Repaso mis propios argumentos: el testimonio presenta los hechos, la ficción los representa. La ficción resulta encumbrada porque no tiene filo verdadero, no hiera a nadie, no acusa ni desenmascara. Que la novela, el cuento, son la expresión literaria característica de la burguesía y sobre todo de la pequeña burguesía, que se cuida de no ofender porque teme que la aplasten (Walsh, 2007a (1971): 215).

En ese sentido, tampoco se pretende aquí presentar este momento de su biografía intelectual como una instancia de resolución de esas tensiones entre literatura y política, ni como corolario de un recorrido lineal. Como se ha analizado en los capítulos precedentes, la relación conflictiva entre literatura y política es fundante en el itinerario walshiano. Más bien de lo que se trata es de mostrar cómo esas tensiones, nunca resueltas del todo, fueron adquiriendo modulaciones durante la trayectoria de Walsh, apareciendo agudizadas en fuertes contradicciones en los tempranos sesentas, y suavizadas por la elaboración de provisionales propuestas programáticas hacia principios de los setentas. De hecho la relectura-reescritura que Walsh hace de *Operación Masacre* en 1969 da cuenta de una resignificación de su propia escritura testimonial a partir de la cual ha logrado descifrar el sentido de aquel encuentro con el “fusilado que vive”, y en la que se juegan las transformaciones ideológicas, la posición en el *campo intelectual* y la perspectiva estético-política que configuran ese momento del recorrido del autor. Desde esta mirada cobran relevancia, declaraciones que el escritor realiza en una entrevista publicada en junio de ese mismo año. Allí se puede advertir el trazo de un hilo conductor entre su trabajo con *Operación Masacre*, la experiencia en Cuba y ese momento de provisionales propuestas programáticas, que coincide con la producción de *¿Quién mató a Rosendo?*:

El primer suceso que me hace pronunciar políticamente es lo que sucede a partir de *Operación Masacre* [...] Es cierto que empieza como una curiosidad periodística, pero el comienzo mismo fue tan transformador que desde un principio me sentí haciendo otra cosa: cumpliendo una función política más o

menos consciente. Por otra parte, en 1959 viajé a Cuba, donde estuve un año y pico. Allí vi por primera vez una revolución en acción, me interesé por la teoría revolucionaria, empecé a leer algo -no mucho- descubrí una línea que perdura hasta hoy (Walsh, 2007a (1969): 142).

En Operación Masacre yo libraba una batalla periodística “como si” existiera la justicia, el castigo, la inviolabilidad de la persona humana. Renuncié al encuadre histórico al menos parcialmente. Eso no era únicamente una viveza; respondía en parte a mis ambigüedades políticas. ¿Quién mató a Rosendo?, en cambio, es una impugnación absoluta del sistema y corresponde a otra etapa de formación política (Walsh, 2007a (1969): 144).

Ahora bien, las continuidades en las búsquedas de Walsh, que pueden ser identificadas con diversas modulaciones en los itinerarios de sus textos testimoniales, están constituidas por la voluntad de componer una escritura que actúe sobre el terreno de la historia, es decir, que produzca efectos políticos; a la vez que por la tendencia a articular una forma artística capaz de “romper el corset” de lo institucionalizado como literatura. No obstante, es en el momento del pasaje al formato libro de *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y *Caso Satanowsky* (1973), así como de la tercera edición de *Operación Masacre* (1969) que estas búsquedas parecen articularse, ya de manera consciente o programática, a través de procedimientos de escritura que configuran una *praxis* en la que ocurre la *politización* del discurso literario.

Dicha *praxis* se orienta, con mayor claridad, en dos sentidos. Por un lado, en la emergencia del gesto de construcción de una *memoria social*. Esto significa que junto a la recuperación de las historias que han sido silenciadas y arrojadas al olvido, y a la denuncia de los mecanismos represivos del régimen, ha surgido la necesidad de reunir los relatos fragmentarios de las luchas populares para que la experiencia colectiva no se pierda, las lecciones no se olviden y la historia, su conocimiento y (re)escritura, no sea propiedad “de los dueños de todas las cosas”. Esto da cuenta de la asunción, por parte del escritor, de un compromiso histórico y político, que emerge frente a la agudización del conflicto social y el recrudecimiento de la violencia represiva en Argentina y América Latina. Walsh, de la misma manera que Urondo, Benedetti, Galeano, Javier Heraud y tantos otros optan, a diferencia de los escritores del *boom*, por un grado de compromiso mayor. Su “clara dignidad” en palabras de Gelman, lo impulsa a recuperar la experiencia histórica de lucha

revolucionaria desde la perspectiva de los sectores populares y a batallar por la puesta en circulación de una valoración contestataria del pasado. Por otro lado, esta *praxis* escritural supone una toma de posición frente a la literatura como institución, una suerte de declaración política y estética acerca de la literatura y sus límites. Walsh desafía la idea de que la literatura posea alguna propiedad esencial que la distinga, en favor de una concepción de lo artístico como una práctica sujeta a condiciones históricas, a los límites y presiones de las instituciones y la lucha de clases, a los avatares de la propia subjetividad y sus fragilidades. La tarea de politización del arte, de elaboración de un arte agitativo y sin concesiones es aún un trabajo que aguarda, vulnerable, en ese tiempo que corre incierto en dirección a la revolución, sujeto a sus avatares, a las victorias y las derrotas.

## **2. Memoria colectiva y experiencia histórica en los textos testimoniales de Walsh**

A partir de 1968/1969, Walsh ha hecho de su elección de la escritura una *praxis* escritural desde la cual apuesta a la denuncia de la violencia hacia los oprimidos y la articulación de una versión contrahegemónica de los hechos, es decir, un ejercicio de *memoria* como práctica contestataria de disputa por el sentido del pasado<sup>3</sup>. El corpus abordado, entonces, está constituido por la tercera y cuarta edición de *Operación Masacre* (1969 y 1972), las ediciones en formato libro de *¿Quién mató a Rosendo?* (1969) y *Caso Satanowsky* (1973). Había transitado de la representación a la presentación de la denuncia, pues además de recuperar los testimonios de *los otros* silenciados, vehiculiza su propio testimonio desde el lugar del escritor-testigo de su tiempo histórico: el texto-homenaje por la muerte de Ernesto Guevara titulado “Guevara” (1968), el “Prólogo” a *Los que luchan y los que lloran* de Jorge Ricardo Masetti (1969), un grupo de textos constituido por las “cartas polémicas”, y una crónica sobre el *Cordobazo*.

Un elemento común a estos textos está dado por el hecho de que comparten un procedimiento de construcción del relato -también utilizado por el autor en sus notas

---

<sup>3</sup> Los estudios sobre memoria han conocido, en los últimos años, un significativo proceso de expansión: Agamben (2000); Jelin (2002); Miguel Dalmaroni (2004); Löwy (2005), Catanzaro (2003) entre otros. En mi caso he tomado como punto de partida las conceptualizaciones gramscianas y benjaminianas sobre la historia de los oprimidos, utilizando además otros textos insoslayables como el estudio de Halbwachs sobre memoria colectiva (2004) y las reflexiones filosóficas de Paul Ricoeur (2000) sobre temporalidad y narración.

periodísticas y en muchos de sus cuentos- en virtud del cual los hechos se narran estableciendo vínculos entre las historias singulares y la historia de una sociedad. Lo que se relata aparece inscripto en dos registros: el personal, es decir, el recorrido por la historia vivida de los protagonistas; y el social, espacio tensionado por lógicas de poder que determinan el terreno donde se configura el acontecer de las experiencias individuales. En esta línea se pronuncia Walsh, en una entrevista publicada en *Primera Plana*, en octubre de 1968, donde sostiene que le interesa que “mis historias particulares no contradigan la historia general de los argentinos” (Walsh, 2007a (1968): 112). En orden a este procedimiento narrativo es posible para el escritor construir, desde los paratextos o en los textos mismos, series de acontecimientos encadenados, o bien, historias individuales (casos) marcadas por las mismas condiciones históricas, que puestas en relación mediante un encuadre histórico, permiten visibilizar el devenir del conflicto de clases. En este sentido los textos se configuran como un dispositivo de réplica ante la violencia del sistema doblemente orientado, hacia la palabra oficial para desmentirla y hacia los sectores populares hilvanando las huellas de la memoria de sus luchas. En el epílogo de la edición de 1969 de *Operación Masacre*, y en el capítulo 30 de *Caso Satanowsky* dicho procedimiento aparece explicitado:

Las torturas y los asesinatos que precedieron y sucedieron a la masacre de 1956 son episodios característicos, inevitables y no anecdóticos de la lucha de clases en Argentina. El caso Manchego, el caso Vallese, el asesinato de Méndez, Mussi y Retamar, la muerte de Pampillón, el asesinato de Hilda Guerrero, las diarias sesiones de picana en comisarías de todo el país, la represión brutal de manifestaciones obreras y estudiantiles, las inicuas razzias en villas miseria, son eslabones de una misma cadena (Walsh, 2004 (1969): 223).

La violencia brutal del Caso Satanowsky quedó reservada desde entonces a los que cuestionaban el orden social y no a los que litigaban por sus beneficios. Se aplicó globalmente a una clase y específicamente a los militantes destacados de esa clase. El secuestro y asesinato de Felipe Vallese en agosto de 1962 se repetiría diez años después con el secuestro y asesinato de Monti y de Lanchowsky; la ejecución callejera de Méndez, Mussi y Retamar tendrían su eco puntual en la masacre de trabajadores tucumanos, cordobeses y mendocinos entre 1969 y 1972.

Esa violencia apuntó también a los desclasados que asumían la causa de los trabajadores, como revolucionarios y aun como reformadores humanistas. En ese terreno los servicios desarrollaron una práctica específica diferenciada de la simple brutalidad callejera. El rapto, tortura y muerte del abogado Martins en

diciembre de 1970 es la corrección del error cometido con el abogado Satanowsky, aquí ya no se trata de un adversario conversable sino de un auténtico enemigo, un abogado que defiende a los villeros y a los pobres (Walsh, 2007b (1973): 196-197).

Otro rasgo, que habilita una lectura en paralelo de la mencionada constelación de relatos testimoniales, lo constituyen las repetidas alusiones a un concepto de memoria entendida como territorio de conflicto en el que se enfrentan diversas narrativas sobre los procesos históricos. Los alcances de este concepto abarcan también la idea de construcción del recuerdo para la memoria social y la noción de práctica de resistencia.

Así lo vemos, por ejemplo, en el texto *Guevara*:

El agente de la CIA que según la agencia Reuter codeó y panceó a cien periodistas que en Valle Grande pretendían ver el cadáver, dijo una frase en inglés: "Awright, get the hell out of here". Esta frase con su sello, su impronta, su marca criminal, queda propuesta para la historia. Y su necesaria réplica: alguien tarde o temprano se irá al carajo de este continente. No serán los que nacieron en él. No será la memoria del Che.

*Que ahora está desparramado en cien ciudades*

*Entregado al camino de quienes no lo conocieron* (Walsh, 2007c (1968): 285).

También podemos leer en el "Prólogo" a *Los que luchan y los que lloran*: "Periodista, sabía cómo se construyen renombres y se tejen olvidos. Guerrillero, pudo presumir que si era derrotado el enemigo sería el dueño momentáneo de su historia" (Walsh, 2007a (1969): 127). Otra reflexión semejante aparece en la carta-homenaje a su amigo Paco Urondo, escrita luego de la muerte del poeta:

No fue tanto, cuando te llegó el momento -en una cita de rutina- y te batiste. Ellos eran demasiados en esa tarde aciaga. Un coronel te insultó en un comunicado, los diarios no se atrevieron a publicar tu nombre, te iban a enterrar como a un perro cuando te recuperamos.

Era el fin de una parábola. Son los pobres de la tierra, los trabajadores secuestrados por el ejército asesino y la Marina mercenaria, los torturados, los presos que fusilan simulando combates. Son las masas las que van a sepultar a tus verdugos en el tacho de la basura de la Historia (Walsh, 1997 (1976):15).

En su "Carta a Vicky" hace referencia a la memoria y al recuerdo: "No podré despedirme de vos, vos sabés por qué. Nosotros morimos perseguidos, en la oscuridad. El

verdadero cementerio es la memoria. Ahí te guardo, te acuno, te celebro y quizá te envidio, querida mía” (Walsh, 2007a (1976): 266). Y en la “Noticia preliminar” de *¿Quién mató a Rosendo?*:

En el llamado tiroteo de La Real de Avellaneda, en mayo de 1966, resultó asesinado alguien mucho más valioso que Rosendo. Ese hombre, el Griego Blajaquis, era un auténtico héroe de su clase. A mansalva fue baleado otro hombre, Zalazar, cuya humildad y cuya desesperanza eran tan insondables que resulta como un espejo de la desgracia obrera. Para los diarios, para la policía, para los jueces, esta gente no tiene historia, tiene prontuario; no los conocen los escritores ni los poetas; la justicia y el honor que se les debe no cabe en estas líneas; algún día sin embargo resplandecerá la hermosura de sus hechos y la de tantos otros, ignorados, perseguidos y rebeldes hasta el fin (Walsh, 2003 (1969): 7-8).

Del mismo modo lo encontramos en la “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”:

Si una propaganda abrumadora, reflejo deforme de hechos malvados no pretendiera que esa Junta procura la paz, que el general Videla defiende los derechos humanos o que el almirante Massera ama la vida, aún cabría pedir a los señores Comandantes en Jefe de las 3 Armas que meditaran sobre el abismo al que conducen al país tras la ilusión de ganar una guerra que, aún si mataran al último guerrillero, no haría más que empezar bajo nuevas formas, porque las causas que hace más de veinte años mueven la resistencia del pueblo argentino no estarán desaparecidas sino agravadas por el recuerdo del estrago causado y la revelación de las atrocidades cometidas.

Estas son las reflexiones que en el aniversario de su infausto gobierno he querido hacer llegar a los miembros de esa Junta, sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace tiempo de dar testimonio en momentos difíciles (Walsh, 1994 (1977): 253).

Según se desprende de estos fragmentos la problemática de la *memoria* refiere a un territorio de conflicto ideológico sobre el cual los sectores dominantes operan para dejar la “impronta” de su interpretación de los hechos históricos. Frente a esa historia, es decir, la historia oficial, la recuperación de una memoria subterránea y alternativa se presenta como una réplica *necesaria* desde los sectores contrahegemónicos. Resulta necesaria porque, siguiendo una perspectiva benjaminiana, la memoria a la que contribuyen los relatos de Walsh articula recuerdos que se hacen presentes al sujeto en el *instante de peligro* (Benjamin, 1982) -“sin esperanzas de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido”-. En

tal sentido, hay una conciencia del carácter construido de la memoria: tanto los recuerdos como el olvido “se tejen”, se hilan, son el producto de prácticas político-discursivas que expresan el conflicto transitado por los grupos sociales en los procesos históricos actuales; esto es, el pasado rememorado es aquel que adviene y contribuye a configurar la conflictividad del presente. El conocimiento histórico tiene como punto de partida el reconocimiento del *estado de emergencia* en el que se encuentran los sectores subalternos, esa peligrosidad impone “límites y presiones” (Williams, 2002) a los procesos de rememoración. Así también, el recuerdo colectivo es presentado como alimento y justificación de las luchas populares, y el testimonio como posibilitador del recuerdo que moviliza.

Dentro de las implicancias ideológicas de esos textos *urgentes* de Walsh, aparece como planteo la idea de que existen diversas narrativas que se van articulando alrededor de un acontecimiento y van conformando las memorias de los diferentes sectores sociales. En el caso de los sectores populares y la militancia revolucionaria, los relatos a partir de los cuales se reconstruye y explica la experiencia histórica, ponen de manifiesto el ajuste de cuentas entre el pasado y el presente. Esta relación dialéctica entre pasado y presente se desarrolla como vínculo solidario entre política y memoria: es la política (los conflictos y acontecimientos político-sociales del presente) la que estructura y hace posible determinados procesos de rememoración del pasado de manera colectiva; a la vez que es la rememoración del pasado uno de los espacios de donde los sujetos extraen el espíritu y la fortaleza necesaria para legitimar su lucha política y proyectar un futuro deseado (Salomone, 2008). Esta idea de memoria tiene una dimensión social o colectiva (Halbwachs, 2004). Lo que está en juego en el recuerdo del pasado es que constituye una herramienta en los conflictos por los que atraviesan los grupos sociales, y por tanto, porta implicancias para el desarrollo de esa pugna constante. Es por esto que para Walsh, las memorias contrahegemónicas constituyen también un espacio de resistencia donde las historias del pueblo, de los militantes y combatientes, de los perseguidos pueden ser guardadas y protegidas del olvido y el ocultamiento con la intención de configurar la trama de una tradición que anude el pasado y el presente, aún cuando ese lazo implique realizar una lectura *a contrapelo* de la experiencia histórica.

En el texto “Cordobazo” se configura una noción de *memoria social* que aparece expresada bajo diversas formulaciones en el marco de una crónica de lo que sería conceptualizado, posteriormente, como la apertura del período de “lucha de calles” (Balvé, 2005). La importancia de este texto radica en el hecho de que resitúa la cuestión de la memoria en el ámbito de la política (la lucha de calles); dejando evidenciar que el conocimiento de la historia (la crónica) no corresponde al recuento de los acontecimientos “tal cual sucedieron”, sino a la visualización de la violencia política de la que son producto. Una reconstrucción histórica ha de tener en cuenta no sólo lo que efectivamente sucedió en la historia, sino también aquellos pasados (deseos, expectativas y prácticas) que quedaron truncados, pues son ellos los que cuestionan la inevitabilidad de *este* presente (el que heredamos entre todos los posibles) y permite imaginar la posibilidad de otro futuro.

En “Cordobazo” Walsh reconstruye el relato de los hechos y la experiencia de lucha de los sectores populares, disputando el sentido de diversos procesos y las informaciones oficiales, para denunciar la violencia de la represión ilegal y desentrañar los verdaderos objetivos del gobierno dictatorial:

Es la toma de conciencia contra tantas prohibiciones. Nada de tutelas ni usurpadores del poder, ni de cómplices participacionistas.

El saldo de la batalla de Córdoba, "El Cordobazo", es trágico. Decenas de muertos, cientos de heridos. Pero la dignidad y el coraje de un pueblo florecen y marcan una página histórica argentina y latinoamericana que no se borrará jamás (...)

Nuestras clases dominantes han procurado siempre que los trabajadores no tengan historia, no tengan doctrina, no tengan héroes ni mártires. Cada lucha debe empezar de nuevo, separada de las luchas anteriores. La experiencia colectiva se pierde, las lecciones se olvidan.

La historia parece así como propiedad privada cuyos dueños son los dueños de todas las cosas. Esta vez es posible que se quiebre el círculo... (Walsh, 2006b s/d).

Si realizamos un análisis de la noción de memoria que suponen los fragmentos citados anteriormente podemos distinguir las siguientes significaciones. En primer lugar aparece la alusión al contenido “marcas”, en el sentido de huellas, improntas. Las luchas del pueblo dejan una marca en las “páginas de la historia” que no puede ser borrada. Hay una recurrencia en el uso de la metáfora de la marca/impronta para conceptualizar las consecuencias de las prácticas de construcción de las narrativas sobre el pasado. En

segundo lugar, como contrapartida, las clases dominantes procuran invisibilizar la historia de los sectores populares, fragmentarla, apropiársela por medio de la instauración de una versión del relato de los hechos hegemónica y monológica (Bajtin, 1989; Gramsci, 1986)<sup>4</sup>. En otras palabras, los sectores hegemónicos, en la institucionalización de su narrativa histórica, realizan una doble operación de construcción y destrucción: se construye la historia oficial y se destruyen las huellas de las memorias contrahegemónicas, se quiebra así la continuidad de la historia de los oprimidos. Por ello, cobra un sentido estético-político la organización polifónica de los relatos testimoniales walshianos en función de la cual las voces recuperadas atestiguan, polemizando con esa versión monológica. La batalla política supone dar espacio de enunciación a las voces silenciadas para que salgan a la superficie con sus valoraciones, opuestas a las dominantes a fin de instaurar una dialéctica confrontativa y polifónica, que posibilite la reconstrucción narrativa de la memoria interrumpida.

Así, este conjunto de textos testimoniales de Walsh reubica la problemática de la memoria en el terreno de la política y pone de manifiesto su vínculo con el conocimiento histórico. En ellos, el conocimiento de la historia no forma parte de una inquietud teórica sino, antes bien, de una *urgencia vital*, pues, como señalara Benjamin, “articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’, sino “adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro” (Benjamin, 1982: 108). En el mismo sentido se podría decir que la versión benjaminiana de la historia y los textos testimoniales de Walsh poseen una conexión que permite pensar en notorias similitudes<sup>5</sup>. De manera que el conocimiento del pasado sería el acto por el cual se le presenta al sujeto un recuerdo que lo salva. Hay en la perspectiva benjaminiana un primado de la política sobre la historia. En tal sentido, Gisela Catanzaro, recuerda que lo que se juega en el tablero de ajedrez de la primera de las *Tesis de filosofía de la historia* no es, en

---

<sup>4</sup> Desde la perspectiva gramsciana, se advierte que las huellas de la historia de los sectores subalternos son borradas, es decir, la articulación del relato de su experiencia del pasado sufre constantes disrupciones y silenciamientos puesto que, en general, no quedan registros de ellas. Así estos rastros quedan invisibilizados, ocultos tras la historia hegemónica como consecuencia de la dinámica que adquiere el conflicto social en cada momento histórico específico (Gramsci, 1986).

<sup>5</sup> Ana María Amar Sánchez ha señalado que Walsh reactualiza el proyecto de algunos autores alemanes, en especial Brecht, Benjamin y Eisler. Las afinidades observadas por la autora se refieren a la búsqueda de un modo nuevo de hacer literatura a partir de hechos y documentos (Amar Sánchez, 1994: 90). En mi caso, también he detectado afinidades entre las ideas benjaminianas y walshianas, en lo que respecta a la relación entre política e historia.

primera instancia, “una guerra entre distintas representaciones de la historia, sino una imagen de la historia como campo de batalla: sólo en la medida en que éste es su campo, interesa en la guerra también la lucha por su (verdadera) representación” (Catanzaro, 2003: 31).

La idea walshiana de la fragmentación de la memoria de las clases oprimidas y de la necesidad de contar con una narrativa que dé cuenta de su experiencia histórica muestra una profunda afinidad con las perspectivas de Gramsci y Benjamin a las que hemos aludido. Walsh, como producto de una *praxis* de enfrentamiento a la violencia del régimen, lanza estos textos testimoniales donde se realiza una recuperación de la memoria colectiva. En ellos es posible urdir puntos de contacto en el lugar que dejan los extravíos generadores de discontinuidad en el conflicto social, en la resistencia popular, en la lucha revolucionaria. Se establece así, una dialéctica entre pasado y presente a partir de la cual la articulación de la experiencia histórica permite que el recuerdo nutra y movilice el proceso de constitución de sujetos políticos colectivos, legitimando posiciones y acciones contrahegemónicas. Cuando Walsh dice hacia el final de la “Carta abierta de un escritor a la junta militar” que: “aún si mataran al último guerrillero, no haría más que empezar bajo nuevas formas, porque las causas que hace más de veinte años mueven la resistencia del pueblo argentino no estarán desaparecidas sino agravadas por el recuerdo del estrago causado y la revelación de las atrocidades cometidas” (Walsh, 1994 (1977): 253), otorga al recuerdo que se recupera y que se hilvana en la urdimbre de la memoria colectiva la función de proporcionar cohesión e identidad para un grupo social. Una cadena de recuerdos, en tanto muestra las huellas del pasado truncado y articula una narración en el lugar de la ausencia y del extravío, concede al relato de la memoria un sentido dinámico: la memoria se manifiesta en el presente, porque estructura las nuevas experiencias apoyándose en el pasado.

De la misma manera que Walter Benjamin supo comprender los vínculos entre memoria y política, entre pasado y presente, Walsh insiste en “la cita del pasado” (Benjamin, 1982:104), es decir, en el contacto vivo del presente con el pasado, a través de una práctica revolucionaria o transformadora del presente. Resulta elocuente en este sentido el siguiente fragmento de la “Ubicación” que enmarca el relato de *Caso Satanowsky*:

Si rescato el tema en 1973, no es para contribuir al congelamiento histórico de la Revolución Libertadora. Hay en juego un interés. Los mecanismos que la

Libertadora estableció en los campos afines del periodismo y los Servicios de Informaciones -temas del libro- siguen vigentes después del triunfo popular del 11 de marzo, y no es una política conciliadora la que ha de desmontarlos. Denunciar esos mecanismos, preparar su destrucción, es tarea que corresponde a los trabajadores de prensa en el marco más amplio de las luchas del pueblo (Walsh, 2007b (1973): 17).

Walsh trabaja como el narrador de Benjamin. El trabajo de quien usa la razón crítica, narrador o historiador, se realiza sobre ruinas, sobre fragmentos del pasado marcados por la dominación, los conflictos, las fisuras, las rupturas, que se deben rescatar en la experiencia histórica. Es precisamente la labor del narrador, de quien articula pasado y presente, salvar a los muertos del enemigo que cuando vence (y aún no ha cesado de vencer) se apropia de la tradición de los oprimidos y convierte el recuerdo en instrumento de la clase dominante. Para ello es necesario peinar la historia a contrapelo, ver el pasado iluminado por el presente y descubrir su promesa de futuro (Benjamin, 1982: 111).

Para el filósofo alemán el que narra la historia, el cronista, encadena acontecimientos y los inscribe en el curso de una tradición. Su herramienta es la memoria, que le permite apropiarse de esa tradición en la medida en que el recuerdo enlaza historias dispersas fundando la cadena que la articula. De este modo, el narrador incorpora en su relato la experiencia propia y la ajena, es una suerte de depositario del caudal moral y cultural de su pueblo, que al hacerse eco de su tradición se erige en un luchador contra la mentira y el olvido, y por ello, su narración es un acto de justicia, o en palabras de Benjamin “el narrador es la figura en la que el justo se encuentra consigo mismo” (Benjamin, 1991). Subyace en esta afirmación final la idea de que hay una narración necesaria, hay historias que deben ser contadas, recordadas, actualizadas y en el acto de componer estas historias, la práctica de construir relatos y la de hacer justicia se encuentran.

A la luz de estas conceptualizaciones benjaminianas, Walsh se configura como un narrador pues rescata la trayectoria de los muertos por las causas populares, reconstruye las luchas de las que participaron y repone los eslabones de la cadena de recuerdos de estas luchas. Walsh escribe estos textos iluminando los fragmentos del pasado escamoteados por la historia oficial para restituir a los sectores obreros y populares una tradición de rebelión, un relato de la memoria colectiva contrahegemónica: Guevara y Masetti, los jóvenes guerrilleros y los intelectuales combatientes; los obreros, los estudiantes, el pueblo luchando en las calles, enfrentando y resistiendo a las dictaduras. Así, estos textos se

comportan como dispositivos discursivos que permiten reconocer la historicidad de la experiencia pasada, y en esta operación de encuentro dialéctico entre pasado y presente se instaura una posibilidad de apropiación de un pasado que peligra pero que también revitaliza el ahora: “*Esta vez es posible que se quiebre el círculo*”.

Ahora bien: ¿en qué medida estas prácticas escriturales violentan la noción burguesa de literatura? El estudio de los textos de Walsh donde aparece el gesto de reconstrucción de una memoria colectiva posibilita pensar en una resignificación y extensión de los límites de la escritura testimonial. Frente a la violencia represiva, estos textos testimoniales urgentes no sólo desmienten y denuncian los actos criminales del poder dominante, sino que también articulan una narrativa de la experiencia histórica de los oprimidos. De este modo funcionan como una máquina textual que opera hacia el interior de lo literario expandiendo y diversificando los efectos de lo testimonial, y en esta acción de escritura otorgan a la literatura el estatuto de herramienta, de arma con potencialidad transformadora. Esa modulación que sufre el género testimonial es también parte de un proceso de *politización* del arte, de su inscripción en una experiencia histórica en la cual la escritura literaria se constituye en diálogo con la práctica política del autor, esto es, como producto de la experiencia de la lucha de clases. En este punto continuamos reconociendo lo que va distanciando al autor del arte burgués, su concepción del arte como *praxis*.

### **3. *Politización del arte***

Cuando caracterizamos los textos de Walsh como máquinas, o bien como armas, estamos apropiándonos de una metáfora de la literatura setentista y del propio Walsh, utilizada muy a menudo para presentar a la escritura literaria como *praxis*, es decir, como una actividad que, en tanto producto histórico-cultural, es constitutiva de la realidad social: “Sos un inocente (...) hasta que te das cuenta de que tenés un arma: la máquina de escribir. Según como la manejas es un abanico o una pistola, y podés utilizarla para producir resultados tangibles” (Walsh: 1994 (1973): 73-74). Se trata de una *praxis* discursiva cuya producción tiene consecuencias sobre las relaciones sociales y sus transformaciones históricas, y en esta línea, sobre las convenciones y los alcances de la concepción del discurso literario mismo. Se trata de textos que se proponen “hacer creer, hacer decir, hacer

hacer” y por ello se comportan como “máquinas de producir efectos” constituyendo “acciones de escritura” (Chartier, 2000). La práctica discursiva que encarnan los textos de Walsh supone pensar en dos planos de “funcionamiento”. En primer lugar, sus textos “funcionan” en el sentido de que son máquinas de producir efectos políticos y estético-políticos, en este caso, hilvanan dialécticamente pasado y presente, contribuyen a articular una narrativa de la experiencia histórica de los oprimidos, señalan aliados y enemigos en el desarrollo del conflicto y de las luchas sociales (advierten su violencia), y operan expandiendo las fronteras de lo testimonial y, por lo tanto, de la literatura misma. En segundo lugar, estos textos producen efectos a partir de sus estrategias de escritura consistentes en prácticas de *montaje* de materiales diversos.

### **3.1. Sobre el montaje: el arte como actividad**

Walsh pone al descubierto del proceso de producción de las narraciones, es decir, de la escritura como *actividad* (o de la actividad de la escritura). En efecto, sus textos testimoniales transparentan los materiales a partir de los cuales se construye el relato, así como también ponen en evidencia la técnica de organización del relato mismo: el *montaje*. En la lectura los textos “dejan ver” que esas narraciones han sido construidas a partir de la compaginación, de la organización, del *montaje* de materiales diversos y provenientes de distintos registros: se entrelazan en un juego de narrativización las descripciones sobre los protagonistas, la reconstrucción de diálogos, las declaraciones de testigos, las crónicas de acontecimientos, los fragmentos de análisis histórico-social, los datos económicos, las cifras de la represión, los comunicados en la prensa, las citas de documentos jurídicos e históricos, los recuerdos del propio narrador<sup>6</sup>. En los tres grandes relatos testimoniales el

---

<sup>6</sup> Ana María Amar Sánchez señala que el uso de la técnica del *montaje* en Walsh supone una construcción de la obra a partir de elementos documentales y un acto de trascender, en la escritura, la mera reproducción de los hechos. Según la autora esto inscribe al escritor en una tradición benjaminiana y brechtiana que se enfrenta a “la perspectiva luckasiana a favor de la escuela realista y de la noción de reflejo como único camino posible para una literatura comprometida”. En ese sentido, Amar Sánchez sostiene que “tanto Brecht como Benjamin rechazan la defensa que hace Luckács del método narrativo tradicional y sostienen la historicidad de las formas: los nuevos temas exigen formas nuevas que se valgan de la evolución de los medios técnicos”. Para la autora “esta acentuación de la importancia del cambio formal como capaz de modificar la función de la literatura se opone a una concepción centrada en lo temático exclusivamente (...) ambos sostienen que los temas revolucionarios son neutralizados por el sistema; se hace así necesario encontrar nuevos modos de asegurar el efecto sobre el público”. Finalmente observa que “sorprende la coincidencia entre estas formulaciones y las de Walsh, expresadas en el

plan argumentativo desarrollado por los textos recurre incansablemente a transcripciones de documentos, testimonios, datos probatorios, que se ensamblan en la narración-reconstrucción de los acontecimientos. En el caso concreto de *Operación Masacre*, además, en los epílogos “el libro da a leer el tejido narrativo de varias historias: la de la investigación que reconstruye un saber para hacerlo público, la de los sucesos que relata minuciosamente y la de la propia puesta en escritura” (Ferro, 1999: 131). Como ejemplos de este modo de organizar el relato -a partir de registros diferentes montados en función de la reconstrucción de una versión de los hechos- podemos observar los siguientes fragmentos de los textos “Carta a Vicky”, “Carta a mis amigos”, “Guevara”, “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”:

#### “Carta a Vicky”

La noticia de tu muerte me llegó hoy a las tres de la tarde. Estábamos en reunión... cuando empezaron a transmitir el comunicado. Escuché tu nombre, mal pronunciado, y tardé un segundo en asimilarlo (...)

Me quisiste, te quise. El día que te mataron cumpliste 26 años. Los últimos fueron muy duros para vos. Me gustaría verte sonreír una vez más. No podré despedirme, vos sabés por qué. (Walsh, 2007a (1976): 265)

#### “Carta a mis amigos”

Hoy se cumplen tres meses de la muerte de mi hija, María Victoria, después de un combate con las fuerzas del Ejército. (...)

El comunicado del Ejército que publicaron los diarios no difiere demasiado, en esta oportunidad, de los hechos. Efectivamente, Vicki era Oficial 2º de la Organización Montoneros, responsable de la Prensa Sindical, y su nombre de guerra era Hilda. Efectivamente estaba reunida ese día con cuatro miembros de la Secretaría Política que combatieron y murieron con ella (...)

A las siete del 29 la despertaron los altavoces del Ejército, los primeros tiros. Siguiendo el plan de defensa acordado, subió a la terraza con el secretario político Molina, mientras Coronel, Salame y Beltrán respondían al fuego desde la planta baja. He visto la escena con sus ojos: la terraza sobre las casas bajas, el cielo amaneciendo, y el cerco. El cerco de 150 hombres, los FAP emplazados, el tanque. Me ha llegado el testimonio de uno de esos hombres, un conscripto: "El combate duró más de una hora y media. Un hombre y una muchacha tiraban desde arriba, nos llamó la atención porque cada vez que tiraban una ráfaga y nosotros nos zambullíamos, ella se reía"(Walsh, 2007a (1976): 267).

#### “Guevara”

---

reportaje realizado por Ricardo Piglia” (Amar Sánchez, 1994: 91-92).

¿Por quién doblan las campanas? Doblan por nosotros. Me resulta imposible pensar en Guevara, desde esta lúgubre primavera de Buenos Aires, sin pensar en Hemingway, en Camilo, en Masetti, en Fabricio Ojeda, en toda esa maravillosa gente que era La Habana o pasaba por La Habana en el 59 y el 60(...)

Muchos tuvieron más suerte que yo, conversaron largamente con Guevara. Aunque no era imposible ni siquiera difícil yo me limité a escucharlo, dos o tres veces, cuando hablaba con Masetti. Había preguntas por hacer pero no daban ganas de interrumpir o quizá las preguntas quedaban contestadas antes de que uno las hiciera (...)

Que yo recuerde, ningún jefe de ejército, ningún general, ningún héroe se ha descrito a sí mismo huyendo en dos oportunidades. Del combate de Bueycito, donde se le trabó la ametralladora frente a un soldado enemigo que lo tiroteaba desde cerca, dice: "mi participación en aquel combate fue escasa y nada heroica, pues los pocos tiros los enfrenté con la parte posterior del cuerpo" (Walsh, 2007c (1968): 283).

#### “Carta abierta...”

Quince mil desaparecidos, diez mil presos, cuatro mil muertos, decenas de miles de desterrados son la cifra desnuda de ese terror. (...)

Más de siete mil recursos de hábeas corpus han sido contestados negativamente este último año. En otros miles de casos de desaparición el recurso ni siquiera se ha presentado porque se conoce de antemano su inutilidad o porque no se encuentra abogado que ose presentarlo después que los cincuenta o sesenta que lo hacían fueron a su turno secuestrados.

Veinticinco cuerpos mutilados afloraron entre marzo y octubre de 1976 en las costas uruguayas, pequeña parte quizás del cargamento de torturados hasta la muerte en la Escuela de Mecánica de la Armada, fondeados en el Río de la Plata por buques de esa fuerza, incluyendo el chico de 15 años, Floreal Avellaneda, atado de pies y manos, "con lastimaduras en la región anal y fracturas visibles" según su autopsia.

Un verdadero cementerio lacustre descubrió en agosto de 1976 un vecino que buceaba en el Lago San Roque de Córdoba, acudió a la comisaría donde no le recibieron la denuncia y escribió a los diarios que no la publicaron. (...)

Tampoco en las metas abstractas de la economía, a las que suelen llamar "el país", han sido ustedes más afortunados. Un descenso del producto bruto que orilla el 3%, una deuda exterior que alcanza a 600 dólares por habitante, una inflación anual del 400%, un aumento del circulante que en solo una semana de diciembre llegó al 9%, una baja del 13% en la inversión externa constituyen también marcas mundiales, raro fruto de la fría deliberación y la cruda inepticia (Walsh, 1994 (1977): 251-252).

Los textos develan su textura, o mejor dicho, descubren su factura y por ende su carácter de contruidos a partir de fragmentos discursivos cuya circulación en la sociedad es subterránea, marginal o silenciada. En la configuración del relato los fragmentos son rescatados por el narrador e inscriptos en un ensamble de voces, en un tejido que da cuerpo a una narración que resulta contestataria de las versiones dominantes de la historia y que

soporta en este cuerpo discursivo, construido a través del *montaje* de fragmentos, una experiencia histórica de resistencia y lucha revolucionaria.

El dispositivo de los textos provoca, leído desde una perspectiva benjaminiana, una movilización de la experiencia histórica de los sujetos (Benjamin, 1987: 54). Sin embargo, esto es posibilitado no solamente por la configuración de un núcleo de sentido que relaciona dialécticamente pasado y presente en el vínculo entre memoria de los sectores populares y relato testimonial, sino también porque esa movilización de la experiencia histórica de los sujetos es expresada, desde el punto de vista formal, en la estrategia discursiva del *montaje*. Esta estrategia transparenta los procedimientos de producción de los propios textos, dando lugar a una estructura formal que es significativa en sí misma, porque supone una toma de posición crítica con respecto a los modos de posibilitar la experiencia histórica, asumidos por la obra de arte. En esta línea, como establece Amar Sánchez (1992), se hace necesario pensar estos textos testimoniales como políticos; pero no únicamente por su condición de “relato de denuncia”, sino en el sentido benjaminiano de que dichos textos encuentran su ejercicio político más significativo en el hecho de que generan, a partir de un dispositivo discursivo, un gesto de *politización* del discurso literario.

### **3.2. Desacralización y crítica: la movilización de la experiencia histórica en los “textos urgentes”**

Walter Benjamin cierra su ensayo *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* con una conocida afirmación: la autoalienación de la humanidad “ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte” (Benjamin, 1987: 57). Siguiendo la explicación de Eduardo Grüner sobre estas ideas benjaminianas, consideramos que la “politización del arte” no se vincula necesariamente con los temas explícitos de la obra (su contenido), sino que supone, como se ha mencionado, la “movilización de la experiencia histórica de los sujetos”, expresada en la estructura formal de dicha obra, en oposición a la *monumentalización estática* de esa experiencia histórica, operada por el fascismo y su “estetización de la política” (Grüner, 2007). En el caso de los textos de Walsh, es

reconocible una *politicación* del arte que se despliega en el dispositivo descrito, puesto que, por una parte, desde el plano del significado, realiza una recuperación de la memoria colectiva articulando la tradición fragmentada de las luchas populares a través del encuentro dialéctico, movilizador y transformador entre pasado y presente; y, por otra parte, porque hace evidente el mecanismo de producción de los textos al organizarlos a partir del *montaje* de fragmentos de discurso que se ensamblan en el relato. El *montaje*, en este caso, constituye una técnica que se configura como una estrategia del discurso en tanto recupera la visibilidad de los mecanismos de producción del texto.

En tal sentido, el *montaje* genera varias implicancias estético-políticas en relación a lo testimonial. En primer lugar, una escritura que revela su construcción misma, expone su hechura a partir de materiales que han sido rescatados como consecuencia de búsquedas y hurgamientos, y que luego han sido enlazados para producir el relato. Los textos no son presentados como objetos acabados y puestos en circulación, sino que se manifiestan como el resultado de un proceso previo, es decir, de un trabajo de producción que queda en evidencia y que está dado fundamentalmente por la manipulación y organización crítica de materiales discursivos dispersos a causa del desarrollo de la lucha política. Así, esta estrategia permite reconocer que la realidad histórico-social constituye un “campo de batalla”, que los fragmentos recuperados son huellas que dan cuenta de las fracturas, desgarramientos y discontinuidades que caracterizan a la historia de los vencidos, una historia “intermitente”, “subterránea” y “espasmódica” (Grüner, 2006: 135) marcada por el conflicto entre clases y sus parciales y transitorias resoluciones.

La estrategia escritural del *montaje* vehiculiza en los textos de Walsh una crítica a los modos capitalistas de construir los relatos históricos hegemónicos y hacia los propios fundamentos del arte burgués. Los relatos testimoniales walshianos constituyen un cuestionamiento y, simultáneamente, una práctica crítica orientada hacia el punto de vista de “la cultura burguesa” que se coloca frente al mundo “en una posición estática y contemplativa”. Lukács en *Historia y conciencia de clase* define la *cosificación* de la conciencia, como la contemplación pasiva de un mundo estático, cosificado, en el cual aparece el sujeto separado del objeto, ambos en estado de inmovilidad, lo cual constituye un punto de vista que se sostiene en condiciones históricas determinadas: la organización capitalista de la producción y reproducción de la vida social (Lukács, 1969). En otros

términos, esta posición contemplativa propia de la burguesía ignora, oculta, deja “fuera de escena” aquella dimensión que está dada por la esfera de la producción, al ignorar las mediaciones que permiten religar el proceso de producción con el objeto producido. El pensamiento cosificado se configura como una reproducción pasiva de índole simbólica de una realidad mutilada en la que lo que se desconoce es que el mundo de lo real (vale decir también la historia y el arte) es el resultado de un proceso de producción, y por lo tanto es histórico, no eterno, es movimiento y transitoriedad, y por ello puede ser transformado.

Como indica Grüner, la cultura burguesa, que será denominada por Marcuse como *cultura afirmativa* de lo real, supone una posición consumidora y no productora de lo real (Grüner, 2006: 119). Marcuse en su trabajo *Cultura y Sociedad* lo define de la siguiente forma:

Bajo cultura afirmativa se entiende aquella cultura que pertenece a la época burguesa y que a lo largo de su propio desarrollo ha conducido a la separación del mundo anímico-espiritual, en tanto reino independiente de los valores, de la civilización, colocando a aquél por encima de ésta. Su característica fundamental es la afirmación de un mundo valioso, obligatorio para todos, que ha de ser afirmado incondicionalmente y que es eternamente superior, esencialmente diferente del mundo real de la lucha cotidiana por la existencia, pero que todo individuo “desde su interioridad”, sin modificar aquella situación fáctica, puede realizar por sí mismo (Marcuse, 1968: s/n).

A este modo de cultura le corresponde el arte aurático. El ‘aura’ de la obra de arte es para Benjamin una forma de la experiencia estética que se da en el contacto o en la visión de la obra original (Benjamin, 1987). A dicha experiencia estética la califica como la aparición irreplicable de una lejanía que le confiere a la obra un carácter inaccesible. La reproducción técnica de alguna manera neutraliza esa distancia infinita y acerca la obra al espectador. Con las ‘técnicas de reproducción’ ese aura se arruina, declina, y en esta declinación se recupera la potencialidad para pensar y percibir la obra de arte como un objeto manipulable, con el cual el espectador puede tener una relación más activa, en el sentido de que la experiencia no queda limitada a la pura contemplación. La experiencia aurática sólo es posible frente a un objeto estético acabado en el que se ha elidido la existencia del proceso de producción. Frente a este tipo de experiencia estética, el *montaje* constituye una técnica que tiende al arruinamiento del arte aurático, ya que pone el acento en el mecanismo de construcción, no en el objeto construido para ser contemplado. Las

técnicas utilizadas para la producción de las obras de arte, y las formas artísticas mismas son vistas por Benjamin como un cierto tipo de instrumento que se inscribe en determinadas relaciones histórico-sociales. Por ello en el texto “El autor como productor” sostiene que:

...hay que repensar las ideas sobre formas o géneros de la obra literaria al hilo de los datos técnicos de nuestra situación actual, llegando así a esas formas expresivas que representen el punto de arranque para las energías literarias del presente. No siempre hubo novelas en el pasado, y no siempre tendrá que haberlas; no siempre tragedias, no siempre el gran epos; las formas del comentario, de la traducción, incluso de lo que llamamos falsificación, no siempre han sido formas que revolotean al margen de la literatura, y no sólo han tenido su sitio en los textos filosóficos de Arabia o de china, sino además en los literarios (Benjamin, 1990: 120-121).

El *montaje*, entonces, es una técnica contestataria inscripta en un proyecto que apunta a la superación del arte burgués y a subvertir los modos en que se produce la experiencia estética en el marco de una cultura afirmativa. En la experiencia singular de Rodolfo Walsh aparece como uno de los principios constitutivos de la organización de su narrativa testimonial asumida como una respuesta, con potencialidad anti-aurática, o en términos del propio escritor, “desacralizadora”.

En un reportaje que le realizara Ricardo Piglia en marzo de 1970, Walsh rechaza la condición inofensiva y sacralizada del arte y la literatura, y le confiere a los géneros testimoniales y a las técnicas de trabajo escritural sobre lo testimonial “inmensas posibilidades artísticas” para superar los formatos de la literatura burguesa y para establecer un vínculo vital entre arte y política:

Yo creo que esa concepción es típicamente burguesa, ¿y por qué? Porque evidentemente la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, no molesta para nada, es decir, se sacraliza como arte. (...) Creo que es poderosa [la novela], lógicamente muy poderosa, pero al mismo tiempo creo que gente más joven, que se forma en sociedades distintas, sociedades no capitalistas o bien que están en proceso de revolución, va a aceptar con más facilidad la idea de 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 un futuro, tal vez, inclusive se inviertan los términos: que lo que realmente se aprecie en cuanto a arte sea la elaboración del testimonio o del documento, que, como todo el mundo sabe, admite cualquier grado de perfección. Evidentemente en el montaje, la compaginación, la selección, en el trabajo de investigación, se

abren inmensas posibilidades artísticas. (...) No se trata de firmar el certificado de defunción de la novela o de la ficción, pero es muy probable que se pueda caracterizar a la ficción en general como el arte literario característico de la burguesía de los siglos XIX y XX principalmente, por lo tanto no como una forma eterna e indeleble, sino como una forma que puede ser transitoria. (...) Pensar que aquí hasta hace poco tiempo hubo quien sostenía que el arte y la política no tenían nada que ver, que no podía existir un arte en función de la política, algo que formaba una vez más parte de ese juego inconsciente en la medida en que las estructuras sociales funcionan también como inconscientes; es parte de ese juego destinado a quitarle toda peligrosidad al arte, toda acción sobre la vida, toda influencia real y directa sobre la vida del momento... (Walsh, 1994 (1973): 70-72).

Walsh adjudica un valor decisivo a la forma artística desde la que se trabajan determinados referentes. Aún los relatos de denuncia, cuando son articulados mediante formatos y estrategias discursivas que responden a la lógica contemplativa de la “cultura afirmativa” y a los principios cosificantes del arte burgués, pierden su peligrosidad, se sacralizan y se vuelven inofensivos. ¿Por qué Walsh piensa en el arte testimonial como portador de *peligrosidad*? Los formatos y técnicas ligados a lo testimonial promueven un modo de experiencia estética que evidencia las mediaciones existentes entre los objetos culturales y su proceso de producción, lo hacen a través de la utilización del *montaje* y la compaginación de materiales discursivos como fundamento constructivo del relato. Así, la literatura testimonial no responde a un modo aurático de recepción, ya que propicia una práctica de interpretación activa (Grüner, 2006: 124) en la que, por una parte, hay conciencia del carácter construido de los relatos a partir de enunciados recuperados, y por otra parte, se propone como la articulación de una narrativa de la experiencia histórica de los sujetos en lucha, vinculando dialécticamente el presente y el pasado de las versiones contrahegemónicas de la historia, para construir una ligazón en términos de práctica revolucionaria o transformadora. Esta práctica implica un acto de conocer el mundo real y las construcciones simbólicas “mediante el mismo movimiento que pugna por transformarlo” (Grüner, 2006: 124). En nuestro caso, los textos testimoniales de Walsh no sólo develan críticamente los modos de funcionamiento de la cultura y el sistema social burgueses, sino que evidencian que son productos históricos surgidos del conflicto social y por tanto están sujetos a esta dinámica de la historia que no se detiene y que contiene la eventualidad de la desaparición de su hegemonía.

La recuperación que opera Walsh de una memoria subterránea, la denuncia que hace de la violencia política y el conocimiento histórico que ponen en juego sus textos testimoniales, se vinculan con la experiencia de la lucha de clases que realiza el escritor en la coyuntura comprendida entre la *Revolución Cubana* y los tempranos setentas. Por ello, esa escritura testimonial, imbricada con la práctica política de Walsh y con su compromiso de transformar radicalmente la sociedad, adquiere un lugar programático en su proyecto intelectual hacia fines de los sesentas, cuando es conceptualizada como *praxis* transformadora en los terrenos de la política y de la literatura.

Así, en tanto *textos urgentes*, sus escritos son portadores de peligrosidad. Sus testimonios contribuyen a una reconstrucción de la memoria colectiva de los sectores subalternos y oprimidos, una lectura *a contrapelo* de la historia que abre la posibilidad de constituir posiciones y prácticas contrahegemónicas. Esa peligrosidad procede del hecho de que los textos de Walsh hacen presente lo que está “fuera de escena”, revelan la *historicidad* propia tanto del arte como de la lucha de los sectores populares. Por tanto, dos son las dimensiones que reintroducen estos textos, por una parte, la perspectiva sobre la que se reconstruye la experiencia pasada (la recuperación de los pasados truncados y la violencia que los abortó) al “dejar ver” el desarrollo histórico del conflicto social; y por la otra, el proceso de producción literaria de esos relatos, es decir, los procedimientos de escritura que posibilitan la narración-reconstrucción del pasado (Grasselli y Salomone, 2010).

En esa reposición de lo que no es inmediatamente percibido, los textos testimoniales aparecen como una práctica crítica que revela la incompletud, el “inacabamiento”. La mostración de los procesos de construcción de los relatos, la revelación de aspectos desapercibidos o expresamente ocultados por “los dueños de todas las cosas”, le permiten a Walsh poner en juego la presencia del conflicto a la vez que hacer manifiesto el carácter inacabado de la historia. A la manera de Gramsci, Walsh piensa la historia como un proceso abierto y apuesta a producir, a través de sus intervenciones político-literarias una jugada a favor de los desposeídos, recuperando para ellos fragmentos significativos de su pasado.

Ahora bien, la reorganización de los marcos de *visibilidad* que ponen en juego estos textos de Walsh (testimoniar la violencia política) no refiere a un problema de “contemplación”. No se trata para el autor de proporcionar una mejor descripción del mundo y de los sucesos históricos, sino de una cuestión política, de transformarlo. De allí la amalgama entre experiencia estética y experiencia histórica que hace a la peligrosidad de su literatura. De la articulación entre arte y política y del hacer de la literatura una forma de *praxis* deriva la capacidad walshiana para cuestionar el arte burgués, la visión de la historia desde los sectores dominantes y el orden social capitalista, mostrando su transitoriedad y las condiciones de posibilidad para su transformación. En este sentido, los relatos testimoniales de Walsh constituyen un modo de conocimiento crítico, una transformación de la literatura en un arma cargada de futuro.

Es por ello que el dispositivo discursivo que funciona en estos textos da lugar a una movilización de la experiencia histórica de los sectores populares y las fuerzas contrahegemónicas que, a la vez que imposibilita la fosilización o monumentalización del pasado (al recuperar los pasados truncados), visibiliza la violencia inscrita en el presente. De ese modo, favorece una experiencia estética que se aparta de la contemplación inmóvil para ir en la búsqueda de una conciencia activa y crítica de la condición histórica de las obras de arte. En esta articulación entre experiencia histórica y estética, el dispositivo desplegado en los textos de Walsh configura un vínculo entre práctica política y práctica literaria capaz de generar una respuesta para la crisis de la cultura burguesa: la *politización* del arte.

## CAPÍTULO IX

### Francisco Urondo y lo testimonial: una literatura urgente

---

*Una sola ráfaga del tiempo pasado,  
pronunciada sílaba por sílaba, acto por acto. (...)  
Esa memoria, concertadora de las personas, esa  
signadora del porvenir que espera con los brazos  
abiertos; esta vida que salta sobre mis espaldas  
para seguir su juego y su rango.*

Francisco Urondo, "Solicitada" (1970-1972)

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

Francisco Urondo, "La pura verdad" (1960-1965)

*No hubo abismos entre experiencia y poesía para Urondo.  
"Empuñé un arma porque busco la palabra justa", dijo alguna vez.*

Juan Gelman

En este capítulo me ocuparé de la escritura testimonial de Francisco Urondo buscando dar cuenta de las relaciones que se juegan en sus relatos setentistas entre práctica literaria y práctica política. En virtud de ello procuraré mostrar los modos en que se articulan y condensan, en los textos de Urondo, las inflexiones clave de su trayectoria, los debates de la intelectualidad de izquierda argentina y latinoamericana y el desarrollo de los conflictos socio-políticos del bloque temporal sesenta/setenta.

Asimismo propongo analizar en los textos, por una parte, las marcas de la configuración del *habitus* del escritor, de su posicionamiento en el *campo intelectual* y de sus intervenciones en el terreno de la militancia política. Por otra parte, busco indagar sobre las implicancias y propuestas estético-políticas que esos relatos producen respecto de los vínculos entre escritura, testimonio y memoria; y en relación a la tensión entre literatura y política. A propósito de ello, cabe señalar que el presente capítulo sigue, en líneas

generales, la estructura propuesta para el capítulo 8. Esto responde al planteo, sostenido a lo largo de toda esta tesis, de que las trayectorias de Walsh y Urondo se entrelazan hacia fines de la década del sesenta, tanto en el terreno de la militancia política como en el campo de las opciones literarias. Es por esto que, me propongo recuperar los análisis realizados en los capítulos 7 y 8 que se refieren a la situación histórica compartida y a las confluencias de los dos escritores en la valoración y el ejercicio programático de la escritura testimonial. Asimismo, como ya se realizó con Walsh, me interesa identificar e interpretar los matices y singularidades que esa práctica escritural adquiere en Urondo, siempre en tensión (en un juego de límites y presiones) con las transformaciones sociales y culturales de la coyuntura histórica.

El corpus abordado está constituido por dos relatos en los cuales la escritura testimonial adquiere diferentes modulaciones: la novela *Los pasos previos* (1972) y el testimonio *La patria fusilada* (1973). Si bien la inclusión de una novela puede resultar, en un primer momento, problemático para la conformación de un corpus de escritura testimonial, en este caso considero, siguiendo a Bonano (2001), que se trata de un texto narrativo que conjuga la experimentación formal con nuevas formas de asunción de “lo real”, en una literatura documental, capaz de dar cuenta de la “corporalidad de la realidad”. La inclusión de materiales documentales en esta novela, así como de hechos y personajes reales, da cuenta de un gesto escritural que da paso, dentro del discurso novelesco, a un modo discursivo testimonial, abriendo intersticios en el relato ficcional para incorporar la narración de las experiencias de las luchas populares y de los militantes revolucionarios. Cada capítulo de la novela se construye en una mixtura de hechos ficticios y hechos reales, mediante la inclusión, en el cuerpo narrativo, de textos periodísticos. De manera que el texto testimonial y la ficción novelesca se entraman en el tejido del relato (Bonano, 2001). Así, cuatro de los siete capítulos de la novela, se abren con extractos de textos de la obra *Solo el pueblo salvará al pueblo*<sup>1</sup>, 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,

---

<sup>1</sup> El texto *Solo el pueblo salvará al pueblo* de Raimundo Ongaro fue publicado en 1970 por *Editorial de las Bases*.

incluyen fragmentos periodísticos de Pedro Leopoldo Barraza<sup>2</sup>, que denuncian la desaparición y asesinato del joven sindicalista Felipe Vallese, hechos ocurridos en 1962.

## **1. El oficio de poeta, periodista, narrador de testimonios**

El signo de la trayectoria de Francisco Urondo parece ser el de un paulatino desplazamiento hacia posiciones de mayor radicalidad y cuestionamiento, ya sea dentro del *campo intelectual* y de las prácticas artísticas, como en el ámbito de la militancia política. En ese tránsito, como se ha señalado en los capítulos 6 y 7 de esta tesis, su oficio de escritor se despliega de modo proteico, diversificándose para abarcar otros modos discursivos además de la poesía, que durante la década del cincuenta, se presenta como su gesto escritural dominante. Así, junto al ejercicio de la escritura poética, Urondo, durante la década del sesenta, se involucra intensamente con la práctica de la escritura periodística, es decir, construye su oficio también desde su quehacer como periodista (Cfr. Capítulo 6). Este reposicionamiento del escritor, marcado por la apropiación de herramientas de la tarea periodística y por la experiencia de trabajo en el espacio de los medios gráficos de circulación masiva (*Leoplán*, *Panorama* y *La Opinión Cultural*), reclama, desde mi punto de vista, una lectura atenta a las inflexiones del itinerario intelectual de Urondo y a los momentos claves en la configuración de su oficio de escritor.

A comienzos de la década del sesenta, Urondo es un escritor que ha venido construyendo su proyecto intelectual, fundamentalmente en torno al trabajo con la poesía, a la vez que, en vinculación con la labor de poeta, ha ido abriendo nuevos espacios para la escritura estimulado, según mi entender, por un modo específico de comprender la práctica poética. Su trabajo como periodista cultural (*Leoplán*) y como editor de revistas literarias (*Poesía Buenos Aires*, *Zona de la Poesía Americana*) estuvo estrechamente vinculado a esa idea, que ha expresado en varios de sus artículos y ensayos, respecto de que la poesía y por

---

<sup>2</sup> Pedro Leopoldo Barraza fue un periodista que investigó y denunció el secuestro del obrero Felipe Vallese, de 22 años y militante de la Juventud Peronista. Vallese fue el primer desaparecido del peronismo, secuestrado el 23 de agosto de 1962 y visto por última vez brutalmente torturado en una comisaría de Villa Lynch. El responsable de su muerte fue el oficial de policía Juan Fiorillo. Pedro Barraza publicó su investigación en ocho partes, primero en el periódico *18 de Marzo* y después en su continuador, el semanario *Compañero*. Barraza, que posteriormente trabajó en los diarios *Clarín* y *La Opinión*, fue secuestrado y asesinado el 13 de octubre de 1974 por una banda de la *Triple A* dirigida por el comisario Fiorillo.

extensión el arte no debían concebirse como un trabajo aislado, sino situado en las circunstancias históricas. De este modo, la poesía debía “recuperar el don comunicativo, (...) religar al público con los poetas, hallar las claves esenciales de una poesía que siendo profundamente nacional fuera también un vehículo para la perplejidad cotidiana, humana y social de los argentinos” (Urondo, 1968a: 36). Sus trabajos periodístico-ensayísticos (como colaborador y como editor en revistas culturales) responden a esa búsqueda -también presente en los colectivos de poetas que integró- de ampliación de los espacios de circulación social de las producciones artísticas y las concepciones de escritura literaria que consideraba más legítimas. Asimismo sus notas y ensayos periodísticos constituían intervenciones en los debates culturales de la época a través de los cuales vehiculizaba sus posicionamientos estético-políticos.

La tarea periodística, entonces, fue ganando terreno dentro de su proyecto intelectual, a lo largo de los sesentas, hasta desarrollarse de modo paralelo a la actividad de poeta, lo cual le permitió experimentar la escritura como una profesión y como un trabajo, inscribiéndose así en una tradición de escritores argentinos que fueron resignificando y construyendo su oficio a espaldas de los modelos y códigos de los letrados del circuito ‘culto’ o ‘académico’ (Cfr. Capítulo 6). De hecho, Urondo, desarrolló buena parte de esta producción periodística en el marco de su participación en grupos artísticos y literarios marginales o emergentes (*Poesía Buenos Aires, Zona de la Poesía Americana*) que tuvieron posiciones críticas y de enfrentamiento respecto de las instituciones de la cultura oficial y de la tradición literaria. No obstante su producción obtuviera reconocimiento y legitimación a mediados de los sesentas, Urondo se mantuvo posicionado como impugnador de las reglas de juego establecidas por los sectores dominantes del *campo intelectual*, lo cual guarda una estrecha relación con el proceso de politización y radicalización ideológica que se evidencia en el escritor-intelectual luego de su desvinculación del proyecto frondizista. El desencanto político frente al rumbo que finalmente tomó el gobierno de Frondizi y la centralidad que fue adquiriendo en el *campo intelectual* la polémica sobre la legitimidad social de las prácticas simbólicas, tiene su correlato en un posicionamiento ideológico y artístico que se va profundizando y que liga las preocupaciones estéticas y los debates acerca del compromiso intelectual a la elaboración colectiva de lo que Urondo denominó la frustración provocada por “la última

carta –ya jugada- de una alternativa reformista” (Urondo, 1968a: 75). Del mismo modo que ocurre con Walsh, Urondo participa, desde comienzos de los sesentas, de un “nosotros” dentro del *campo cultural*, de ciertos lazos de “familia intelectual”, de una fracción importante de la intelectualidad de izquierda, que se va definiendo por una *praxis* intelectual contrahegemónica, y que aparece enfrentada a la elite cultural, a la vez que atraviesa un proceso crucial de redefinición del significado de la práctica política, en franca identificación con la idea de *revolución*. Urondo se refiere a esta experiencia colectiva de los intelectuales contestatarios argentinos en su ensayo *Veinte años de poesía argentina*:

Así implícita e insensiblemente, los intelectuales van reaccionando contra su propia clase y contra su ideología y decadencia; la cosa empezó con un enfrentamiento con el oficialismo, suscitado a su vez en una necesidad de expresión, casi se diría, de aire para respirar. Pero a pesar de este progresivo proceso, a menudo estos poetas tampoco pueden desembarazarse de sus limitaciones de clase. Así aparecen contradicciones, idealizaciones frente a algunos cambios como la Revolución Libertadora, o el frondizismo, a menudo la prescindencia política, el miedo. Es que el pasaje de una ideología a otra, de una clase a otra, de una actitud política a otra, los irá colocando frente a la dicotomía reformismo o revolución, que para el caso también podría ser enunciada como frustración e injusticia –con su consecuente mala conciencia-, o revolución. Los cambios y los riesgos, incluso personales, que esto supone, demoran el pasaje, incluso la toma de conciencia –aún inconclusa- que es penosa y lenta (Urondo, 1968a: 54).

Ese transitar por el “progresivo proceso” hacia un posicionamiento estético-político más radicalizado transcurre, en el recorrido de Urondo, en un juego de límites y presiones entre su itinerario subjetivo, los desarrollos de las *formaciones culturales* de la izquierda heterodoxa, y los procesos histórico-sociales. La serie de experiencias de índole cultural y política que el escritor atraviesa, luego de esta inflexión que es observable hacia principios de los sesentas, van precipitando en una mayor profundización de las preocupaciones estéticas que ligan la práctica literaria con la práctica militante. En este marco es posible comprender ciertas continuidades entre la escritura poética y la escritura periodística de Urondo en la década del sesenta, así como la acentuación de la dimensión política que había estado presente en sus prácticas intelectuales desde el inicio.

La participación de Urondo en determinadas redes de relaciones dentro del *campo intelectual*, más específicamente, en círculos de poetas e intelectuales vanguardistas,

contestatarios y antioficialistas como los grupos de *Poesía Buenos Aires* y *Zona* le permitió vincularse con ámbitos como la revista *La Rosa Blindada* y el grupo *Contorno*, así como con grupos de artistas, intelectuales y periodistas provenientes de la cultura de izquierda, con los que iría estableciendo lazos cada vez más estrechos. La voluntad estético-política presente en estos grupos de no “enajenarse de su contexto”, de “exceder los contenidos estrictamente poéticos” y de lograr “una forma propia de expresión, social y artísticamente legítima” en una coyuntura histórica marcada por los gobiernos posperonistas, constituiría el eje de las reflexiones colectivas (Urondo, 1968a: 87). De este modo, sus siempre vigentes preocupaciones en torno a la búsqueda de una escritura imbricada con la vida y con la situación histórica, se irían nutriendo de los debates sostenidos en estas *formaciones culturales* y serían resignificadas operando relocalizaciones en este escritor-intelectual a medida que las condiciones históricas del *campo* van cambiando y que el país se agita al calor del ascenso de las luchas populares.

En este sentido, Urondo consolida, en la primera mitad de la década del sesenta, un modo escritural, que abarca tanto su producción poética y cuentística, como su producción periodística, y que se mixtura con lo coloquial, lo narrativo, los contextos sociales de la enunciación, en un interés por incluir lo testimonial, lo experiencial y la cultura popular. Hay marcas reiteradas en su escritura de una búsqueda direccionada a entretejer una urdimbre indisoluble entre *praxis* artística y transformación político-social (Cfr. Capítulo 6). Los poemas, ensayos y notas de periodismo cultural, que desarrolla en el marco del proyecto de *Zona*, dan cuenta de esta búsqueda. Una muestra de ello es el ensayo sobre Javier Heraud que fue publicado en el número 4 de *Zona de la poesía americana*, en octubre de 1964, en el cual Urondo responde a una voluntad de rescatar y de hacer circular las poesías del poeta peruano luego de su violenta y temprana muerte en el marco de una experiencia guerrillera en la selva. La admiración de Urondo por la personalidad y la poesía de Javier Heraud (según indican sus propios pares) estaba directamente vinculada con la condición de poeta y militante que el escritor argentino reconocía en su colega peruano, condición que por esos años comenzaba a insinuarse en él mismo. Así, Urondo valora el compromiso activo de Heraud con los procesos revolucionarios y la particular manera de dar cuenta de ello en una producción poética que no abandona sus preocupaciones estéticas, pero que asume los avatares de la militancia como materia de sus poemas (Ricci, 2008).

Independientemente de la justa indignación que produce su martirio, y de que su muerte sea un testimonio más de las desdichas que vivimos los latinoamericanos, podemos reconocer su poesía, teñida y conformada por la vida y la muerte de un hombre, por las desgracias de la gente, dramas comunes e individuales. Pero podemos ver bien una poesía que no necesita de estas connotaciones para sentirla presente, que ha obtenido autonomía de vuelo; que no precisa anécdotas indudablemente y además un poeta, tal vez el mejor en la nueva poesía peruana. 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 (Urondo, 2009 (1964): 74).

Del mismo modo, en los poemarios que Urondo publica en esos años, *Nombres* (1963) y *Del otro lado* (1967) ingresa a una poesía donde un yo colocado en una circunstancia epocal se anuda con los componentes explícitos de la coyuntura socio-política –ensayando incluso un tono de denuncia–, a la vez que se abren espacios polifónicos que ensamblan elementos de la cultura popular, citas de tangos, voces de la ciudad, diversos registros comunicacionales (noticia periodística, carta abierta, solicitada) dando lugar a una oralidad que penetra en el espacio de la escritura. Los versos del poema “La pura verdad” y de “África cansada” dan cuenta de esa poética:

Me avergüenza verme cubierto de pretensiones; una gallina torpe,/ melancólica,  
débil, poco interesante,/ un abanico de plumas que el tiempo desprecia,  
caminito que el tiempo ha borrado./(...) sé que llegaré a ver la revolución, el  
salto temido/ y acariciado, golpeando a la puerta de nuestra desidia./ Estoy  
seguro de llegar a vivir en el corazón de una palabra;/ compartir este calor, esta  
fatalidad que quieta no sirve y se corrompe. (Urondo, 2006 (1960-1965): 296).

A los que tienen, / a los que se resignan/ y tampoco esperan. A los que no se  
compadecen/ y no soportan y no se arrepienten; a los que no perdonan,/ a los que  
han visto caer sin olvido/ a un hombre negro como la buena memoria, / a un  
hombre sin suerte, / a un hombre que será vengado/ por los signos más eficaces  
de este tiempo,/ salvado por la voluntad más firme de la impaciencia./ Hay una  
palabra secreta, que anda por la calle;/ se corre una voz, un frío. Hay una  
revolución que todos callan/ y nadie prefiere comentar (Urondo, 2006 (1960-  
1965): 266).

Asimismo, se pueden trazar líneas de continuidad entre su poesía y sus textos periodísticos de esos años. Las notas, ensayos periodísticos y reportajes dan cuenta de

situaciones y sucesos cotidianos de la ciudad como si obedecieran a una suerte de pulsión por documentar el clima de época y el complejo acontecer social. Las historias particulares se narran contextualizadas, situadas en la escena de los hechos sociales. Urondo construye crónicas en las que escribe la memoria colectiva de su ciudad utilizando como procedimiento una recuperación de los diálogos -“conversaciones”- de la sociedad. Así, la inclusión de voces testimoniantes que circulan en el devenir cotidiano y en los diversos contextos sociales, ingresan a los textos en un juego de polifonía que funciona como documento (Cfr. Capítulo 6).

Este conjunto de rasgos que marca la producción de Urondo al promediar los sesentas podría conceptualizarse como una gestualidad escritural que le es propia, y que hacia fines de la década se afianzará al impregnarse de “una singular aprehensión de la estética militante” (Ricci, 2008: s/n). Como ya se ha señalado en el capítulo 7 de esta tesis, hay en los años cercanos a 1968 un momento de inflexión en los recorridos del autor, una transición en su biografía intelectual y política (Redondo, 2005) que expresa una profundización de la relación entre política y escritura. En este sentido, lo que prima en sus posicionamientos dentro del *campo intelectual*, en sus búsquedas estético-políticas y en la tematización de ese proceso en la propia obra, es una fuerte conciencia artística que no entra en colisión con su cada vez más preeminente conciencia política y participación militante.

Del mismo modo que se observa en Rodolfo Walsh, Francisco Urondo transita este momento de inflexión de su trayectoria en el horizonte histórico que se configura para Argentina y Latinoamérica en torno a los conflictivos e intensos años 1968 y 1969. Ese tiempo denso constituye el escenario donde los itinerarios intelectuales de estos escritores se entrelazan en un recorrido marcado por los procesos colectivos. En este sentido, he insistido a lo largo de esta tesis en que los años 1968 y 1969 constituyen un hito de máxima tensión dentro del bloque temporal sesenta/setenta. En el capítulo 8, dedicado a la producción testimonial de Walsh, he desarrollado una explicación acerca de los fenómenos sociales, políticos y culturales que se implican y condensan en esta coyuntura histórica (Cfr. Capítulo 8, p. 222-223). Simplemente indicaré que ese hito representa un clivaje a partir del cual precipitan los siguientes procesos: el inicio de un ciclo de auge de masas que pone de manifiesto la crisis de hegemonía evidenciada en la resistencia a la dictadura de

Onganía y en el *Cordobazo*, la reorientación de la intervención de los intelectuales hacia una articulación con la protesta social y los proyectos revolucionarios, y la tendencia de las *formaciones culturales* de izquierda hacia una identificación entre las esferas de la política y de la cultura. En este marco, atendiendo a una relación dialéctica con esa coyuntura de condensación histórica, es posible avizorar en el itinerario de Urondo una instancia en que su proyecto intelectual se entrelaza con proyectos colectivos revolucionarios. Se trata de un trayecto, donde la escritura, las intervenciones en el *campo intelectual* y el ingreso en la experiencia militante confluyen en una práctica en la que palabra y acción se implican mutuamente.

Hacia 1968, Urondo había estrechado sus relaciones con Cuba. Sus visitas a la isla para participar en eventos relacionados con actividades político-culturales, como el *Encuentro Rubén Darío*, el *Congreso Cultural de La Habana* y los concursos literarios que organiza *Casa de las Américas*, parecen haber sido decisivas en su determinación de integrarse a la lucha revolucionaria. Además, en el período en que realiza estos viajes, el poeta se incorpora al *MALENA*. Esa experiencia de intervención en el debate político-cultural, promovido desde el frente de intelectuales partidarios de la *Revolución Cubana*, implicó para Urondo el compromiso con un conjunto de posiciones ideológicas cruciales en su trayectoria: una concepción del quehacer cultural como herramienta de combate político, la noción del intelectual combatiente y los valores del guevarismo, tanto en el ejercicio de la práctica cultural como en el compromiso militante y con un acercamiento cada vez mayor hacia la alternativa de la lucha armada. En 1970, ya comprometido con las *FAR* (había sido uno de los treinta combatientes que participó el 30 de julio de ese año en la toma de Garín), Urondo realiza una entrevista célebre a Carlos Olmedo. Es la primera vez que una organización armada reemplaza el consabido comunicado por el formato entrevista. Si en 1957 Urondo había manifestado, en la introducción del libro *Primera Reunión de Arte Contemporáneo*, que la transformación cultural puede producirse si se producen “otras transformaciones” en el terreno de la política “de las cuales, en cierta medida, depende la cultura”, a la vez que señalaba que “esa tarea política”, si bien les incumbe a los poetas, “no la pueden desempeñar” (Urondo, 1957: 9); en 1970 había asumido su trabajo de escritor como parte de las tareas de militancia. La huella de la perspectiva guevarista se hace patente en esas concepciones urondianas. Guevara había

explicado -en *El Socialismo y el Hombre en Cuba*, de 1964- la necesidad de no dejarse atrapar por la jaula invisible, de no convertirse en becario del Estado, ni en un individuo engeguedado por el estrellato, sino ponerse al servicio de la revolución y ayudar a construir la vanguardia, a la vez que extender la conciencia socialista y los saberes necesarios para la transformación de la sociedad (Redondo, 2005). En el marco de esta serie de experiencias, el *habitus* de Urondo se va afianzando en torno a esa *praxis*, que se asume como propia de los “trabajadores de las ideologías” (Urondo, 2009 (1974): 166-167) y desde la cual es posible contribuir a los procesos de emancipación con saberes y competencias adquiridos en la conformación del oficio de escritor. En un artículo titulado “Algunas reflexiones”, publicado en *Crisis* en 1974, el escritor desarrolla esta perspectiva en los siguientes términos:

La íntima relación que existe entre los problemas culturales y los problemas político-sociales e históricos, la imposibilidad de separar unos de otros, incluso para el análisis, permitiría aventurar la idea de incorporación del concepto de vanguardia para la resolución del campo específicamente cultural. (...) Los hombres que den los primeros pasos, que encaminen la construcción de esa vanguardia, tendrán que identificarse con el campo popular –sin idealizarlo– aunque no pertenezcan naturalmente a la clase productiva. Deberán hacerse cargo de la problemática de esta clase. No es suficiente estar cerca de los trabajadores para conocerlos. No es suficiente estar cerca o conocer las realidades de un pueblo, sino que hay que identificarse con esa realidad, correr la suerte del agredido. (...) El problema, entonces, está en las prácticas y en cómo están destinadas esas prácticas. Para quién se trabaja. No en la clase originaria. Los artistas, intelectuales, científicos, técnicos, generalmente hemos tenido que trabajar dentro de los cánones de la ideología burguesa, aunque pudiéramos suponer en algún momento que la estábamos enfrentando. Como ha trabajado aisladamente, el del intelectual es un trabajo solitario, aunque algunos técnicos o científicos hayan creído trabajar en equipo, sin advertir que se trataba de equipos aislados del todo. (...) 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 hegemonizar el proceso revolucionario (Urondo, 2009 (1974): 166-169).

En toda la escritura de Urondo aparecen registros de este reposicionamiento a partir del cual se profundizan los vínculos entre su proyecto intelectual y la militancia en proyectos colectivos revolucionarios. Así, Daniel García Helder, que también observa esta inflexión en la trayectoria de Urondo, da cuenta de lo que él denomina “un nuevo giro” de su poesía hacia finales de los '60 y principios de los '70 y señala que ese giro se visibiliza

claramente en su libro *Poemas póstumos* (1970-1976). Allí el poeta “se asume plenamente como integrante de una reflexión colectiva sobre América Latina y el panorama internacional (...) la actualidad nacional e internacional, los hechos colectivos, las noticias, adquieren una presencia mucho mayor que en otros libros y disminuye proporcionalmente lo personal, lo que es particularmente importante en una obra que hasta entonces se presentaba en buena medida como una revisión crítica de la propia existencia.” (García Helder; 1999: 231).

En el poema-libro *Adolecer*, publicado en 1968, también se constata la impronta de ese momento clave para Urondo, en el cual el paso a una militancia política que ocupa la vida toda, impregna y enriquece la propia literatura. El poema construye una suerte de genealogía de revoluciones, revueltas y resistencias, recogiendo las voces extendidas en el pueblo, las de otros poetas, las de los personajes de la historia argentina, y retomando la tradición de las montoneras del siglo XIX hasta llegar a las luchas populares contra la dictadura de Onganía. Como indica Nilda Redondo, el tiempo pasado se ve desde el presente, desde la posibilidad revolucionaria percibida desde un “ahora”, en el que la alternativa para la alienación y la represión estatal es la revolución (Redondo, 2005: 125).

Un aspecto importante de la poesía urondiana de esta época, es que despliega los comunes tópicos de la militancia, pero los incorpora desde una polifonía de voces que trabaja lo referencial desde un universo literario personal, que incluye citas bíblicas, de poetas cultos, vanguardistas, bohemios, revolucionarios, y también de tangos, del cine, de la cultura masiva y popular. De esta manera, la poesía de Urondo intenta resignificar el momento histórico y prosigue sus búsquedas, como sostiene la lectura de Martín Prieto, “contra todos los presupuestos de la poesía militante”, sin desprenderse de “su base imaginativa, liberada de la pura presión referencial” que lo caracteriza como autor que ha alcanzado una madurez poética difícil de borrar. Tomando la hipótesis de García Helder, Prieto asegura que una de las características más singulares de la obra del autor es que logra conformar “esa original ‘amalgama de franqueza vitalista, compromiso político y experimentación artística’ a partir de la cual construye una de las manifestaciones poéticas más destacadas de la segunda mitad del siglo XX.” (Prieto, 2006: 391). Lo interesante de estas lecturas sobre la obra de Urondo, señala Ricci, “es que ponen en escena de qué manera esta particular poética, en lugar de anular la discusión sobre la supuesta

contradicción entre vanguardias artísticas y vanguardias políticas que alcanzó ribetes tan ásperos en los setentas, logra convertir esa dialéctica en materia propia de su literatura” (Ricci, 2008: s/n).

En esta línea de interpretación, considero que lo que consolida Urondo, hacia fines de los sesentas, es un modo escritural que se nutre de las experiencias que han ido configurando su oficio de escritor y que se propone como una *praxis*, es decir como una clase de producción literaria y periodística surgida de un “ejercicio compartido de la realidad” (Urondo, 1968a: 87), de un “mecanismo dialéctico” (Urondo, 2009 (1974): 170) en el cual la experiencia militante transforma la escritura, y la escritura procura transformar -generar efectos- sobre la realidad histórica. En el cierre del ensayo *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*, también publicado en 1968, Urondo se refiere a este modo escritural retomando las ideas de Edgar Bayley:

“La poesía es una actividad real -ha dicho Bayley-, que opera en la realidad, entre otras fuerzas igualmente reales. La poesía entonces está y trabaja en el mundo y se transforma junto con el mundo. No existe por el mundo (no es su reflejo, su consecuencia, o su comentario); no existe sin el mundo (al margen, en otro reino); existe con el mundo en relación con él, en una interacción creadora. El poeta debe saber que, si por una parte su misión es trascender la experiencia, avanzar sobre ella, por la otra, él está allí para conocerla, para penetrar la realidad. No se le pide que nos dé su última queja, sino que nos transmita su dominio, un conocimiento (un conocimiento creador de sentido, de significado, no un conocimiento reflejo). Y para llegar a un conocimiento es preciso admitir previamente que la realidad existe, que las cosas, que los hombres existen y que proyectan sobre nosotros la sombra de su diferencia, de su condición ajena u hostil a la nuestra” (...) [La poesía] se preocupa por expresar aquello que nos concierne; por obtener una forma de expresión, social y artísticamente legítima. Se abastece en un espíritu de liberación que excede los contenidos estrictamente poéticos (Urondo, 1968a: 86).

Es posible advertir en estas conceptualizaciones la conciencia de Urondo acerca de que el ámbito de la política y el de la escritura literaria se superponen, se mixturán, se tensan, se territorializan uno en el otro: “pienso seguir trabajando rigurosamente en ambos terrenos, que para mí es el mismo” decía en 1973 (citado por Montanaro, 2003: 104). El ejercicio de la palabra y el ejercicio de la política revolucionaria son, para el escritor, formas de acción, *praxis* imbricadas de modo dialéctico. La tensión entre escritura y participación militante no se configura como una contradicción; sino que esa tensión (que

no se resuelve) hace participar de una misma *praxis* la producción simbólica y la acción política. Por ello, en una entrevista que le realizaron en 1973 para la revista *Así*, se plantea que los rótulos de “poeta, periodista y combatiente revolucionario” son los que mejor determinan su accionar de los últimos años (Urondo, 2009 (1973): 200-201). La actividad política y la actividad intelectual se superponen en esa *praxis* en la cual el periodismo, la poesía y la militancia son “las armas” que ligan al escritor con “el proceso de la lucha popular” (Urondo, 2009 (1973): 201).

En este sentido, es observable en Urondo, a principios de los setentas, una lógica de vasos comunicantes en su escritura que pone en juego los saberes de un oficio de escritor configurado desde el asedio constante del compromiso político. En el marco de esa lógica, Urondo procura una práctica escritural implicada con su situación histórica y con la transformación revolucionaria, una escritura que responde a búsquedas estético-políticas tendientes a incorporar otros registros, otros modos de decir más eficaces en el aspecto comunicativo y en el conocimiento de la realidad. En esas búsquedas, al igual que su amigo y compañero de ruta, Rodolfo Walsh, Urondo opera un gesto desafiante y revulsivo hacia el estatuto de lo literario, cuando en su “desesperación por aprehender la realidad” (Vicente Zito Lema, 2008), incorpora a la escritura literaria formas discursivas excluidas de la “institución literatura”. Por consiguiente, su escritura, que venía apelando -tanto en la poesía como en la producción periodística- a cierto registro documental, a la inclusión de voces-otras, a la recuperación de historias individuales y de la historia con mayúsculas, se desliza hacia nuevos formatos vinculados a los géneros testimoniales. Hay una comprobación de las posibilidades artísticas y políticas que conlleva la exploración en las formas del testimonio. Es elocuente en este sentido, el artículo de Urondo “Escritura y acción” publicado en agosto de 1971 para *La Opinión literaria*, en el cual, recabando las opiniones de novelistas como Manuel Puig, Haroldo Conti, Miguel Briante, David Viñas, entre otros, reflexiona rigurosamente sobre la constatación colectiva de que la novela, como género, está en crisis, y de la necesidad de asumir otro tipo de escritura, ya sea periodística, ensayística, testimonial, diferente a la literatura de ficción. De manera que Urondo plantea que, a comienzos de los setentas, en el panorama de la narrativa argentina, no obstante “el publicitado boom literario del continente (...) parecía coronar una vieja aspiración de los escritores ‘indianos’ (...) comienza la retracción; al menos 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” (Urondo, 2009 (1971): 133). Se trata de una legitimación de los relatos testimoniales a partir del reconocimiento de una vitalidad en el género que brindaría mayores posibilidades que la novela para dar la lucha ideológica y para lograr una recuperación política de la literatura. Así pues, el escritor sostiene que “la presión de los hechos -a lo mejor algunos sentimientos de culpa- parecen conducir hacia una literatura de testimonio”; y prosigue señalando que “por ese lado podría buscarse una salida a la crisis de la narrativa” (Urondo, 2009 (1971): 135). Más adelante también parece compartir la opinión de Viñas en relación a que es posible “rescatar la testimonialidad de la novela burguesa: claro que esta testimonialidad deberá estar encuadrada en estructuras distintas” (Urondo, 2009 (1971): 137). Esta serie de afirmaciones pueden considerarse como intervenciones de tipo programático, si se las lee en vinculación con otras declaraciones vertidas por Urondo, también en el año 1971, en el ya citado reportaje de Marcelo Pichón Rivière para *Panorama*. Allí el escritor se refiere a la novela que está escribiendo, *Los pasos previos*, y anuncia que “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”. Asimismo manifiesta que es posible que “inserte entrevistas a algunos militantes del peronismo”, y cierra afirmando: “Probablemente no escribiré más ficción; me interesa ahora hacer libros testimoniales, porque la realidad que vivimos me parece tan dinámica que la prefiero a toda ficción” (Pichón Rivière, 1971:38).

La escritura testimonial es presentada como una respuesta a la crisis de la narrativa literaria producida en un contexto socio-político que también evidencia los signos de la crisis. La agudización de la protesta social y el horizonte de la revolución demandan nuevos formatos literarios que puedan dar cuenta de la experiencia histórica de los sectores sociales en lucha.

Urondo articula, entonces, la respuesta que proveen los géneros testimoniales y compromete su oficio en la narración de testimonios<sup>3</sup>. De este modo escribe una novela que

---

<sup>3</sup> Redondo también ha advertido la reivindicación que hace del testimonio Francisco Urondo, en tanto el escritor considera “que da sentido al sacrificio de los mártires y constituye una manera de crear realidad a través de la palabra”. Coincido con la autora en que “esta concepción está presente en *La patria fusilada* y la novela *Los pasos previos...*” (Redondo, 2006: 39).

recurre al registro periodístico y a materiales documentales en procura de componer la memoria de su tiempo. Dos años más tarde, ratifica esta opción cuando publica *La patria fusilada*, un texto testimonial basado en una entrevista a los sobrevivientes de la masacre de Trelew, que se erige como una denuncia, como una contra-historia construida contra el silenciamiento, la tergiversación del relato “oficial” y el olvido.

## **2. Narrar la memoria de la urgencia. *Los pasos previos***

Cuando Rodolfo Walsh leyó la novela *Los pasos previos* comentó en una entrevista para *La Opinión* que le había parecido “una crónica tierna, jodona, capaz que dramática de las perplejidades de nuestra *intelligentzia* ante el surgimiento de las primeras grandes luchas populares, donde algunos podrán reconocer al Emilio Jáuregui de los días que se tomó el Sindicato de prensa, y otros al combatiente que Paco llegó a ser” (citado en Freidenberg, 1999a: 22). Resulta notable que Walsh se refiera a esta novela de Urondo caracterizándola como una *crónica*, es decir que le confiera un carácter no desambiguado que remite tanto al terreno de “lo periodístico” como al de “lo literario”. El hecho de que el autor de *Operación Masacre* haya atribuido la categoría de crónica a un relato novelesco habla de lo complicado que resulta ubicar un tipo de discurso que se resiste a ser encasillado según los límites que imponían las reglas de la cultura hegemónica. Desde esta perspectiva me interesa abordar el relato de *Los pasos previos*, puesto que considero que en esa tensión planteada por la novela, en esa urdimbre entre documento y ficción, se abre paso una memoria de la década del setenta hilvanada con experiencias colectivas, transitadas por el autor.

Se trata de un texto que explora los límites entre ficción y testimonio en tanto se construye a partir de un mecanismo discursivo que establece un juego de contactos entre materiales documentales (extractos de textos de la obra *Solo el pueblo salvará al pueblo*, de Raimundo Ongaro, con notas aclaratorias de Rodolfo Walsh, y fragmentos de trabajos periodísticos de Pedro Leopoldo Barraza sobre la desaparición de Felipe Vallese) y narración ficcional; entre acontecimientos reales y situaciones ficticias<sup>4</sup>. Como analiza

---

<sup>4</sup> En una fecha muy cercana a la publicación de *Los pasos previos*, otro escritor-intelectual de la época, Julio Cortázar, publica *Libro de Manuel* en 1973. Esta novela comparte con la de Urondo la técnica narrativa de intercalar con el texto ficcionalizado noticias de periódicos, u otros documentos, que ilustran la atmósfera que

Mariana Bonano, los personajes reales no sólo están presentes en los textos documentales, en la voz de sindicalistas militantes revolucionarios, como Raimundo Ongaro, o de “héroes 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 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 (Bonano, 2001); también se hace referencia al caso Felipe Vallese, a la muerte de Vandor y a la explosión de los supermercados Minimax.

La novela se estructura, entonces, como una gran crónica en la que se engarzan la crónica acerca de las historias de los personajes ficcionales, Marcos, y sus amigos Mateo, Simón, Lucas, etc., que son intelectuales comprometidos; y las crónicas de Ongaro, Walsh y Barraza sobre la lucha de los sindicatos combativos y las organizaciones populares.

La crónica en la que se despliega la historia de Marcos, un periodista militante perseguido, es la de un grupo de intelectuales y artistas que discuten los temas centrales de la cultura de izquierda en esos años: la contribución de los intelectuales-artistas a los procesos revolucionarios, la contradicción entre la carrera exitosa y el compromiso militante, la legitimidad social de las producciones culturales, las condiciones para la revolución, el rol de las vanguardias políticas. De este modo, las conversaciones compartidas por estos personajes muestran los debates afrontados por los hombres y mujeres de la cultura de la época, lo cual habilita una posibilidad de lectura según la cual estas polémicas constituyen documentos, es decir, testimonios sobre la experiencia colectiva de los intelectuales argentinos y latinoamericanos. En ese sentido la crónica urondiana permite percibir la dimensión subjetiva, a la vez que la posición de los sujetos ante las condiciones heredadas del pasado, los entrecruzamientos entre el pasado y el presente, lo subjetivo y objetivo, lo individual y lo colectivo, los comportamientos, acciones, pasiones, resistencias, sentimientos, percepciones, anclados a la subjetividad de

---

rodea las peripecias de *La Joda* (un grupo que desde Europa pretende luchar contra las dictaduras establecidas en Latinoamérica y sustentadas por la CIA). Nilda Redondo (2005a) señala algunas similitudes entre la poética que propone Cortázar en este texto y “la concepción experimental, de montaje que Walsh considera debe tener la literatura”. La observación resulta interesante, pero, en mi entender, *Libro de Manuel* establece un diálogo, sí con los libros testimoniales de Walsh, pero principalmente con la novela de Urondo. Un estudio sobre el particular, constituiría un aporte a las investigaciones sobre la literatura testimonial Argentina, no obstante, excede los propósitos de esta tesis.

los sujetos/personajes. Entre las numerosas conversaciones que se encadenan en la historia de Marcos se puede citar la siguiente:

-¿ Te acordás cuando Simón estuvo con el Che?

Gaspar no tenía noticias de que lo hubiera conocido. Sin embargo habían estado conversando un rato largo. El Che lo escuchó atentamente y Simón siguió explicando que él escribía para favorecer, en la modesta medida de sus posibilidades, el proceso revolucionario. Cuando terminó, el Che le admitió que él también antes pensaba igual que Simón; que desarrollando una medicina social en todos los planos, favorecía al proceso. Que sólo bastaba hacer las cosas de la manera mejor posible. Pero esto era parcialmente cierto, porque luego se fue dando cuenta que, de la única manera en que se podía realmente aportar al proceso revolucionario, era haciendo la revolución.

-¿Y Simón qué dijo?

- No sé (Urondo, 2000 (1972): 140)

Urondo construye un documento recuperando las conversaciones, polémicas y confrontaciones de los grupos artísticos, políticos, periodísticos en los que participaba. Esa relación entre el relato y lo vivido, da cuenta de una experiencia puesta en el orden del discurso que configura un testimonio de la vivencia colectiva. Los personajes de *Los pasos previos*, reales y ficcionales se encuentran en ese tejido de conversaciones que constituirían el universo de los discursos de los setentas y los recrean posibilitando la emergencia de un testimonio de una época. En términos de Giorgio Agamben, quien testimonia es aquel que ha atravesado un proceso histórico acerca del cual relata (Agamben, 2000); y es en esa articulación de enunciados, inscriptos en una doble pertenencia de lo individual y de lo colectivo, que la recuperación de esa experiencia común se constituye en narrativa testimonial. Asimismo, Adriana Falchini señala que cuando los personajes convierten los temas de las conversaciones privadas en “cosa pública”, se transforman “en sujetos colectivos de un acontecer político que atraviesa la vida en todos los sentidos: político, familiar, afectivo, profesional. El cronista [Urondo] está ahí, muy cerca de los personajes, y eso le permite contar lo que piensan y sienten” (Falchini, 2009: 181). Siguiendo la interpretación de Falchini, considero que este modo de producir un documento-testimonio sobre lo experimentado como generación de intelectuales lleva las huellas de la escritura periodística de Urondo, muchas veces empeñado en dar carácter documental a sus notas y reportajes a través del registro del diálogo entre las voces que circulan en la sociedad (Cfr. Capítulo 6).

Ahora bien, la crónica de la historia de Marcos se desarrolla en diálogo con la crónica de las luchas sindicales relatadas en los documentos y trabajos periodísticos producidos por Ongaro, Walsh y Barraza. El relato ficcional, repleto de intersticios por los que se cuelan situaciones y conversaciones propias del universo experiencial de los setentas, se vincula también dialógicamente con la crónica de las luchas populares, que se intercala entre los capítulos de la novela. Así, los fragmentos de documentos políticos e investigaciones periodísticas se configuran como un texto que se hilvana reconstruyendo la memoria del proceso de agudización del conflicto social en Argentina, proceso sobre el cual se despliega la discusión llevada adelante por los personajes a lo largo de los capítulos. Esa memoria de la lucha de las clases subalternas ensambla acontecimientos significativos para los sectores contrahegemónicos, conformados por militantes y combatientes (trabajadores e intelectuales revolucionarios), bajo la forma de relatos que recuperan y documentan el proceso de la protesta, la organización y enfrentamiento contra el régimen, en un tiempo muy cercano al desarrollo de los hechos. Son escritos para ser publicados de forma urgente, para intervenir como una herramienta en los conflictos por los que atraviesan esos grupos sociales, buscando producir efectos en el marco de una pugna constante. Por tanto, responden a la *urgencia*<sup>5</sup> reclamada por un discurso “de trinchera”, que se produce en el marco del conflicto, contra la represión, la tergiversación y el silenciamiento operados desde la burocracia sindical (vandarismo), la prensa oficial y los sectores dominantes:

El 1º de mayo de 1968 la CGT de los Argentinos lanzó un “Mensaje a los Trabajadores y al Pueblo”, que inmediatamente alcanzó fuerza programática y empezó a llamarse, en efecto, Programa 1º de Mayo.

Este programa iba a presidir en 1968 y 1969 no sólo las luchas propias del movimiento obrero, sino las acciones de amplios sectores convocados para enfrentar a la dictadura, la oligarquía y el imperialismo. (...)

El gobierno y los diarios del régimen trataron de minimizar estos episodios en que participaron más de treinta mil personas y dejaron setecientos detenidos.

---

<sup>5</sup> La utilización que realizo del término “discurso de urgencia” o “narración de urgencia” es deudora de los trabajos de Jara y Vidal (1986) y de John Beverley (1989). Estos críticos coinciden en que 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. Al respecto Beverley sostiene que debe existir una urgencia en la situación que el testimonio narra, “un problema de represión, pobreza, subalternidad, prisión, lucha por la sobrevivencia...” (Beverly, 1993 (1989)) concordando con René Jara quien ve en el testimonio “una narración de urgencia”, una historia que es preciso contar” (Jara, R. y Vidal, H., 1986).

Pero el “congelamiento” de que hablaba Ongaro estaba quebrado. Los actos del 1º de mayo de 1968 fueron el primer eslabón del proceso que no han querido ver los que hablan del “cordobazo” como un estallido imprevisto y espontáneo (Urondo, 2000 (1972): 169).

El formidable sacudimiento que recorre todo el país no podrá ser detenido por la astucia, por la traición ni por la fuerza. Sobre la sangre de los muertos de Corrientes, Rosario, Tucumán y Córdoba, sobre la resistencia de petroleros, gráficos, ferroviarios, trabajadores de la carne, metalúrgicos, mecánicos del interior, unidos con los estudiantes, los movimientos populares y la Iglesia de los pobres, con los argentinos que sienten y viven el dolor de nuestra tierra se está constituyendo la unidad en la lucha (Urondo, 2000 (1972): 338).

Asimismo, la crónica de la historia del personaje ficcional, Marcos, también se articula desde la *urgencia*, puesto que es encarcelado, torturado, desaparecido. En una sesión de tortura le dirá a Cabrera, quien lo ha perseguido hasta París: “- Se supone que nosotros tenemos que decir la verdad, en cambio ustedes tratan de ocultarla, o descubrirla para que sea eliminada o ahogada. – Es muy interesante charlar con usted. Fíjese que está lastimado y sin embargo, aquí lo tienen, conversando como si nada” (Urondo, 2000 (1972): 252). En un momento de supremo peligro, el personaje de Marcos hace alusión a una necesidad de narrar “la verdad” de los acontecimientos que intentan ser obturados por el régimen político. Lo mismo ocurre hacia el final del capítulo “La Huida”, cuando Simón decide exiliarse ante la certeza de que “nos van a matar a todos” y mantiene una conversación con Palenque sobre su situación:

Sabía que no se puede detener la historia y que nosotros estamos de su lado, pero a veces tocándola, viéndola de cerca, la historia, o al menos “ese pedacito que podemos ver de la historia, parece una cosa de locos, un imposible, ¿te das cuenta? (...)

-¿Cuándo te vas?

- Pasado mañana sale mi barco, ya hice la reserva.

- Hacés bien en irte. (...)

- No tengo la menor idea de lo que voy a hacer.

- Contá: hacé lo que hacían Marcos y Juan, lo que hacen Lucas y Mateo: contá.

- ¿Qué querés que cuente?

- Lo que pasa, lo que te pasa. Por qué te has ido de tu país, eso vas a saber hacerlo, y será necesario (Urondo, 2000 (1972): 377-378).

Los personajes de la ficción, al igual que los militantes de las luchas documentadas por Ongaro, Walsh y Barraza, producen testimonios, rescatan documentos sobre la

situación histórica que atraviesan, recogen proclamas, discursos políticos, crónicas y experiencias vivenciadas colectivamente. Los personajes de ficción, de manera no casual, llevan el nombre de los cuatro evangelistas, testigos y relatores de la vida de Cristo. Los militantes, a través, a través de sus testimonios, posibilitan la construcción de un conocimiento histórico que tiene como punto de partida el reconocimiento del *estado de emergencia* en el que se encuentran los que luchan contra la dominación (Williams, 2002).

La novela-testimonio busca contar lo sucedido para recomponer la memoria y desenmascarar al enemigo, a la vez que otorgar significado a la propia lucha. En ese sentido, Urondo sitúa su tiempo en “esa etapa revolucionaria que comienza un poco antes de 1966 y que culmina con el *Cordobazo*, en el 69” y se refiere al contexto de producción del texto como “momentos en que la presión política es grande y el pasaje de un tipo de sociedad a otra pareciera inevitable en estos países”. La atmósfera de la época en que el autor escribe la novela está presente en el universo de significaciones que recorre las crónicas sostenedoras del relato. Lo que se relata se inscribe en la experiencia de un *instante de peligro*, la militancia revolucionaria, el combate, la persecución, la cárcel, la represión que genera la necesidad de una narración urgente. Por decirlo a la manera de Benjamin, las narrativas testimoniales configuradas en *Los pasos previos* se adueñan de la experiencia vivida en los colectivos militantes de los setentas “tal como ésta relampaguea en un instante de peligro” (Benjamin, 1982: 108). El testimonio aparece, entonces, como un modo de conocimiento de la propia historia que deriva de una *urgencia vital*. Se trata de una narración urgente que necesariamente debe ser articulada para oponerse al ocultamiento, al silencio, al olvido y para contribuir a los procesos de lucha. Es la urgencia de un relato que debe ser pronunciado para reestablecer un saber obturado y significativo para los colectivos sociales comprometidos con la transformación revolucionaria, a los cuales ese conocimiento les ha sido sustraído. Un saber, que inscripto en el espacio de lo público, transformado en “cosa pública” (Falchini, 2009), constituye una intervención sobre la realidad histórica y logra anudar, mediante el ejercicio de esa *praxis* narrativa, escritura y acción. Como Urondo planteaba en una de sus declaraciones, que podríamos considerar programática, “los compromisos con las palabras llevan o son las mismas cosas que los compromisos con las gentes” (citado por Montanaro, 2003: 104). En la novela de Urondo, las crónicas históricas y las crónicas ficcionales dialogan desde el lugar de la urgencia, y en

virtud de ello, rescatan la experiencia colectiva atravesada en una situación de riesgo dada por la lucha revolucionaria. Componen así un relato que se hace cargo de la historia vivida y de los procesos sociales en curso configurando una memoria política que lleva inscriptas la marcas de la experiencia común y de sus “sentidos” (Falchini, 2009). Se configura, de este modo, un “documento vivo” acerca de la realidad, articulado en ese instante de peligro, que se presenta para los sectores en lucha como riesgo y oportunidad de la transformación revolucionaria de la sociedad y la cultura.

### **3. Contra la “historia mentida”. *La patria fusilada***

En 1973, Urondo produce un texto en el que se juegan esas búsquedas estético-políticas suyas que avizoraban en los formatos testimoniales, ubicados en los límites entre literatura y periodismo, la posibilidad de una escritura capaz de narrar la urgencia de la dinámica social y de la lucha. Así, el sello editorial de la revista *Crisis* publica ese año el testimonio *La patria fusilada*, un reportaje realizado por Urondo a los tres sobrevivientes de la masacre de Trelew: María Antonia Berger, Alberto Camps y Ricardo Haidar.

Este hecho, perpetrado por la dictadura del general Alejandro Agustín Lanusse, ocurrió el 22 de agosto de 1972 y guarda relación con otro episodio, la fuga del penal de Rawson, acontecida el 15 de agosto. Como se sabe, ésta fue una operación político-militar llevada a cabo por los presos políticos de tres organizaciones armadas: *ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo)*, *FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias)* y *Montoneros*. El objetivo, según los testimonios de los protagonistas, era el de recuperar “compañeros” para el combate y golpear al enemigo (las fuerzas militares entonces en el poder), con el fin de debilitarlo<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> La masacre ocurrió en agosto de 1972 en la base naval “Almirante Zar” de Trelew, cuando fueron asesinados 16 presos políticos que habían sido trasladados allí seis días antes, luego de que se efectivizara una acción conjunta de las organizaciones *Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR)*, *Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP)* y *Montoneros*, que permitió la fuga de seis jefes guerrilleros reclusos en la cárcel de Trelew. El objetivo trazado -la fuga masiva de 110 combatientes - no pudo concretarse con total éxito, razón por la cual un contingente, integrado por 19 de ellos que no logró arribar a tiempo al aeropuerto, decidió rendirse el 16 de agosto ante un juez, autoridades militares y la prensa, no sin antes exigir que se les garantizara su seguridad. Violando sus promesas, los marinos sometieron a los prisioneros a un régimen de terror y finalmente dispararon contra los detenidos. Los guerrilleros asesinados fueron: Carlos Heriberto Astudillo, Rubén Pedro Bonet, Eduardo Adolfo Capello, Mario Emilio Delfino, Alberto Carlos del Rey, Alfredo Elías Kohon, Clarisa Rosa Lea Place, Susana Graciela Lesgart, José Ricardo Mena, Miguel Angel Pólit, Mariano Pujadas, María Angélica Sabelli, Ana María Villarreal de Santucho, Humberto Segundo Suárez, Humberto Adrián Toschi, Jorge Alejandro Ulla. María

*La patria fusilada* constituye un *libro-corpus*, y está compuesto por un ensamble de documentos y testimonios que dialogan y resuenan entre sí: una “Ubicación”, escrita por Francisco Urondo, la entrevista a los sobrevivientes propiamente dicha, la conferencia de prensa brindada por los diecinueve combatientes que habían podido fugarse y la nómina de los asesinados. El reportaje se desarrolla en la cárcel de Villa Devoto, donde Urondo comparte con los sobrevivientes de la masacre la condición de preso político y militante de las organizaciones armadas<sup>7</sup>. Además, el texto está enmarcado con dos poemas de Juan Gelman: al inicio, “Condiciones”, y al finalizar, “Glorias”. Ambos poemas participan de la polifonía que se establece entre este conjunto de textos que conforman el texto testimonial, y entran en un diálogo en el cual las voces de los entrevistados, del entrevistador, del poeta y de los diecinueve militantes fugados se entrelazan en función de articular una memoria contrahegemónica. De tal modo, los poemas construyen una reivindicación de las voces testimoniales que se alzan a pesar de la vulnerabilidad de su condición marginal contra la muerte, el miedo, el olvido y el silencio. Al mismo tiempo se constituyen como una denuncia hacia los sectores de la sociedad que contribuyeron con la indiferencia, el inmovilismo, o la complicidad, a la invisibilización y tergiversación de los más atroces hechos del terrorismo de Estado: “¿acaso no está corriendo la sangre de los 16 fusilados en Trelew?/ por las calles de Trelew y demás calles del país ¿no está corriendo la sangre?/ (...) oh amores 16 que todavía volarán aromando/ la justicia por fin conseguida el trabajo furioso de la felicidad/ oh sangre así caída condúcenos al triunfo (Urondo, 1973: 142-143).

---

Antonia Berger, Alberto Camps y Ricardo Haidar, aunque malheridos, salvaron sus vidas por un descuido de sus verdugos.

Maria Antonia Berger, militante de las *Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR)*, era licenciada en sociología, había sido detenida el 3 de noviembre de 1971. Herida por una ráfaga de metralla logró introducirse en su celda, donde recibió un tiro de pistola; fue la última en ser trasladada a la enfermería. En la fecha de la masacre tenía 30 años. Fue secuestrada y desaparecida a mediados de 1979. Los otros dos fueron Alberto Miguel Camps y Ricardo René Haidar. Alberto Camps (militante de las *FAR*) era estudiante, había sido detenido el 29 de diciembre de 1970. Eludió la metralla arrojándose dentro de su propia celda, donde fue baleado. En la fecha de la masacre tenía 24 años. Su cuerpo, enterrado como NN en el cementerio de Lomas de Zamora, fue identificado en el año 2000.

Ricardo René Haidar (militante de *Montoneros*) era ingeniero químico, había sido detenido el 22 de febrero de 1972. Evadió las ráfagas de ametralladoras introduciéndose en su celda, donde fue herido. En la fecha de la masacre tenía 28 años. Fue secuestrado el 18 de diciembre de 1982.

<sup>7</sup> De acuerdo con los datos proporcionados por Pablo Montanaro (2003) y Bonano (2001), Urondo es acusado de integrar el grupo guerrillero que había asesinado al Teniente Gral. Juan Carlos Sánchez y al Contraalmirante Emilio Rodolfo Berisso, y permanece preso en la penitenciaría de Villa Devoto durante el período extendido entre el 14 de febrero de 1973 y el 25 de mayo del mismo año. La fecha correspondiente al ingreso de Urondo a la cárcel resulta, sin embargo, confusa. De acuerdo con la versión del propio Urondo explicitada en *La patria fusilada*, su entrada a la prisión se produce el día 22 de febrero y no el 14, como afirma Montanaro (Bonano, 2001).

Aparece así, en dichos poemas, una *isotopía* que los atraviesa y que establece el diálogo con el conjunto de textos que compone *La patria fusilada*: la necesidad de oponer a la versión oficial que oculta y engaña, la palabra testimonial que rescata la memoria portadora de sentido para la lucha ideológica, social y política de la militancia y de los sectores sociales enfrentados al poder del régimen militar.

En el texto titulado “Ubicación” se describen las circunstancias en las que se lleva a cabo el reportaje:

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 (...). Seríamos unos cuatro mil habitantes en el penal en ese momento, incluyendo los presos comunes. (...) Todo el mundo estaba contento por la inminencia de la salida en libertad, que iba a ser el día siguiente o, en el peor de los casos, 48 horas después, con la tramitación de la ley de amnistía (...) El clima era festivo, la gente estaba muy alegre, todo el mundo trabajaba, pintando banderas, consignas en los muros. Porque nadie dudaba de salir en libertad (...) Y nosotros confiamos en ese compromiso tomado frente al pueblo (...). Después del acto en Plaza de Mayo, una multitud confluía en Villa Devoto. Y comenzó a cantar, a dialogar con nosotros, a pedir nuestra libertad. (...) En la calle nació ese clima tan especial, de fraternidad, de alegría. Esa necesidad de estar con la gente, de hablarnos, con personas que no conocíamos, porque estaban allí, tomándonos las manos. Un clima muy especial, un poco indescriptible (Urondo, 1973: 8-9).

Urondo describe el momento socio-político de ascenso de las luchas y de estallidos sociales en distintos lugares del país, cuyo punto de mayor algidez se da en el *Devotazo*, la enorme movilización popular del 25 de mayo de 1973 en el barrio porteño de Villa Devoto, que culminó con la liberación de todos los presos políticos y gremiales. Ese día, asumió la presidencia de la República el candidato del *Frente Justicialista de Liberación*, Héctor J. Cámpora, luego de casi ocho años de dictadura militar, quien se había comprometido a dar la amnistía a los encarcelados por razones políticas.

En este clima social y político que había abierto una crisis de hegemonía, desde distintas organizaciones políticas, populares y revolucionarias, se impulsó una intensísima campaña por la libertad de los presos políticos, que logró sensibilizar profundamente a la opinión pública. En esas condiciones históricas de efervescencia política, agitación social y

luchas populares, Urondo y los sobrevivientes se encuentran para activar el testimonio sobre los fusilamientos ilegales de Trelew. La toma de la cárcel por parte de los presos políticos, la certeza de la liberación como resultado de la lucha de amplios sectores de las clases populares, la confianza en un proceso revolucionario por parte de quienes construyen la entrevista, son los elementos que constituyen la situación de enunciación en la cual emergen las voces silenciadas de los “fusilados que viven”. Si como señalan Bajtin-Voloshinov, es en los momentos de crisis sociales o cambios revolucionarios cuando los sentidos silenciados salen a la superficie con valoraciones opuestas a los acentos hegemónicos (Voloshinov, 1976: 36), el relato testimonial construido en la entrevista de Urondo surge como contra-discurso articulado en tanto réplica al monologismo de las versiones “oficiales” que provienen de un régimen en crisis. Esas condiciones históricas, son las que abren la posibilidad, no sólo de decir una historia silenciada, de sacar a la luz un testimonio obturado, sino también, de romper las prohibiciones que el poder dominante establece sobre la circulación social de eso que se dice.

En este sentido, tanto desde los poemas de Gelman que enmarcan la entrevista, como en el encadenamiento de enunciados que se construye en el diálogo entre Urondo y los sobrevivientes, se configura un objetivo central para la escritura que rescata oralidades: desenmascarar la historia mentida y construir la versión real de los hechos. Como ocurre con Walsh frente a Juan Carlos Livraga en 1957, Urondo se encuentra frente a tres “fusilados que viven”, testigos de una masacre que posee profundas significaciones para el momento político y que ha sido distorsionada por el régimen dictatorial.

Como acontece con Walsh en los setentas, cuando produce esos relatos testimoniales que hemos denominado “cartas polémicas”, el autor de *La patria fusilada*, además de ser un intelectual contestatario, comparte la misma condición de militante de esos “héroes anónimos” de sus relatos. El pasado próximo, el hecho de extrema violencia política sobre el que Urondo activa el testimonio, forma parte de una experiencia compartida: la condición de preso político y combatiente de las batallas libradas por las organizaciones político-militares en una coyuntura leída como pre-revolucionaria. En ese sentido, Walsh y Urondo asumen un doble rol: son testigos y productores de testimonios sobre una situación histórica, cuyas condiciones han abierto la posibilidad para ellos de ocupar el lugar del intelectual-testigo. Por eso, Urondo declara en la “Ubicación”: “Su

relato tiene esa característica, esa sequedad o austeridad, de las verdaderas tragedias. Que más que individuales son tragedias colectivas” (Urondo, 1973: 11); y más adelante agrega: “me sentí muy complicado con ellos, muy complicado, y con esa mezcla: la necesidad de cuidarlos (...) La solidaridad que despertaba en mí lo que iban contando, me producía ese sentimiento de cuidado sobre ellos” (Urondo, 1973: 12).

El entrevistador no pretende ubicarse en la neutralidad, ya que ésta supone colocarse “fuera” de los hechos y de la situación de los sujetos interpelados, por el contrario, Urondo contribuye con sus intervenciones a construir el relato testimonial, a tejer la memoria colectiva desgarrada, a desmontar las mentiras oficiales que rodearon la masacre y que sirvieron para justificar la acción delictiva de la dictadura. De este modo, la entrevista se configura como una reconstrucción *colectiva* de los hechos ocurridos en Rawson y Trelew, como un documento construido a varias voces, como una denuncia coral, ya que los testimoniantes van articulando una narración dialogada que fluye en las intervenciones solidarias entre sí, donde los interlocutores (entrevistador y entrevistados) procuran aclarar detalles, aportar información confusa u olvidada, reconstruir la secuencia narrativa con precisión, polemizar sobre algunos puntos, y resignificar los hechos ocurridos desde su presente de revuelta. Al desenmascarar al Estado represor, la intención es poner en circulación otras voces portadoras de una historia que contribuye a la lucha del colectivo militante del que forman parte y a la fracción de la sociedad hacia la que declaran pertenencia: el pueblo. En la “Conferencia de prensa en el aeropuerto de Trelew”, que forma parte del texto testimonial, Mariano Pujadas sostiene, refiriéndose a los protagonistas de la fuga del penal de Rawson: “Nosotros también somos parte del pueblo y cada día somos más y más organizados y los hechos lo demuestran así, nos vamos atrincherando, vamos combatiendo y nos formamos con el ejército popular, marchando hacia la toma del poder para construir la patria socialista” (Urondo, 1973: 133).

La voz de los sobrevivientes forma parte de las tareas de la militancia revolucionaria, y por tanto, esa versión subterránea, resituada en un espacio de enunciación colectiva, e incluso masiva, tiene como meta entrar en disputa con el poder dominante por la interpretación de la realidad histórica, es decir, por la recuperación de una memoria-otra de los que luchan y del pueblo. Por esto, los testigos sobrevivientes, se presentan como quienes han asumido el deber de hablar por aquellos que no pueden hacerlo, proponiendo

en su acto de dar testimonio, la posibilidad de una ligazón entre la experiencia de ese pasado, inscripto en la violencia ejercida por el enemigo, y la experiencia común de un presente colocado en el tránsito de un proceso emancipador: “Para nosotros relatar lo de Trelew es una obligación. Para con nuestro pueblo, por todos los compañeros que murieron allí, que aportaron con su muerte, con su lucha, a todo este proceso. (...) Si algo tenemos que hacer, si para algo sobrevivimos nosotros es para transmitir todo eso que los otros por haber muerto no pueden hacerlo” (Urondo, 1973: 123-124).

En efecto, también para Urondo, la producción de ese testimonio constituye un deber ético, intelectual y político, ya que si bien no ha tenido participación directa en los hechos que se intentan reconstruir, comparte la experiencia de la lucha revolucionaria, y por tanto, se inscribe en el entramado de esa memoria colectiva “desde abajo”. En este sentido la construcción del testimonio sobre la masacre de Trelew, constituye una tarea de militancia, una acción que combina la práctica simbólica con la práctica revolucionaria, una *praxis* en la que el acto de escritura se erige como una acción para la lucha. Una vez más, escritura y política aparecen como dos terrenos que, en Urondo, son el mismo. “Lo dicho” conlleva un compromiso con la realidad social a la que nombra. El escritor-intelectual-militante está impelido a usar las palabras en toda su significación, lo cual revela la necesidad de representar cabalmente los conflictos de los sectores populares ya que, en un contexto de lucha política, las palabras significan conceptos que constituyen herramientas de conocimiento para enfrentar al discurso del sistema de opresión que se combate. Esta concepción, expresada por el poeta en la entrevista que le realizó Vicente Zito Lema durante su reclusión en Devoto, se advierte en un copete aparecido en junio de 1973 en *El Descamisado*, en el cual se anticipaba la publicación de *La patria fusilada*, en tres capítulos, durante agosto del mismo año:

Que el pueblo conozca la verdadera historia de la masacre de Trelew fue siempre un deber del periodista peronista. Pero, durante el régimen de la dictadura militar sólo pudieron circular pequeñas hojitas mimeografiadas, reprimidas, perseguidas y censuradas por el mismo gobierno responsable de este acto salvaje y criminal. A través de los testigos, de los tres sobrevivientes del fusil, *El Descamisado* cree comenzar a cumplir con la razón más importante de su existencia; sacar a la luz la verdad de tanta historia mentida. Pocos días después del fusilamiento los sobrevivientes que ya estaban fuera de peligro declararon todo lo que sigue al juez Naval en la base de Puerto Belgrano. Desde Agosto de 1972. la marina conoce la verdad de lo ocurrido. Pero, cuándo el contraalmirante Hermes

Quijada enfrentó a la televisión para contarle al pueblo lo que había sucedido su relato nada tuvo en común con lo dicho por los sobrevivientes. La Marina y las FFAA prefirieron mentir. Hoy, entonces, finalmente, la verdad está aquí (citado por Falchini, 2009: 189-190).

El acto de articular el testimonio como una contra-historia constituye, entonces, una estrategia de la lucha revolucionaria (Nofal, 2009: 270), puesto que entraña la doble operación de refutar la versión oficial (la historia de los momentáneos vencedores) y de legitimar, no sólo una representación contrahegemónica de la historia, sino una imagen de la historia como campo de batalla, en el que es necesario intervenir a contracorriente. Desde una perspectiva benjaminiana, podría decirse que el testimonio de Urondo se acerca a la consigna de “cepillar la historia a contrapelo” (Benjamin, 1982). Por una parte, mediante la apelación a la voz de los sobrevivientes, al testimonio, opone a la versión oficial de la historia una memoria de los hechos que nutre la tradición de lucha de los oprimidos, por la otra, ese testimonio justifica las acciones de los sujetos políticos revolucionarios, reforzando la conciencia contrahegemónica y legitimando la violencia “desde abajo”. Así lo muestra el párrafo con el que se cierra el testimonio:

El 22 de agosto de 1972, luego de haber sido trasladados a la base aeronaval fueron ametrallados los 19 compañeros, quedando con vida por casualidad 3 compañeros, que ofrecieron sus testimonios de la masacre, para que el pueblo argentino sepa, realmente, cómo se está escribiendo su historia (Urondo, 1973: 135-136).

Del mismo modo que Walsh, Urondo busca una práctica discursiva que incida en los procesos políticos revolucionarios, busca producir efectos a través de una escritura, a la vez artística y documental, que sea capaz de intervenir a contracorriente de la historia. Sus relatos testimoniales, al igual que los de Walsh “funcionan” en el sentido de que producen efectos políticos: contribuyen a articular una narrativa de la experiencia histórica de los oprimidos, señalan aliados y enemigos en el desarrollo de las luchas sociales y legitiman la acción revolucionaria. Pero también el discurso testimonial urondiano opera efectos estético-políticos violentando las reglas del *campo literario* que imponen la fragmentación de los discursos y los géneros: polifonía, pluralidad discursiva y mixtura de géneros serán las marcas de una búsqueda de la transformación radical de las prácticas literarias.

#### **4. Una política de escritura: la experiencia dialogada**

La lectura realizada en los apartados anteriores pone el énfasis en el análisis de los modos en que la escritura de Urondo construye sus relatos testimoniales, procurando visibilizar la historicidad de la articulación entre las condiciones socio-políticas de la enunciación, las experiencias atravesadas por el autor en los planos político y cultural, y los dispositivos discursivos que estructuran la narración. En este sentido, se observa que el principio constructivo, tanto de la novela *Los pasos previos* como del testimonio *La patria fusilada*, está constituido por una organización polifónica de discursos.

En *Los pasos previos*, la especificidad de dicha organización polifónica consiste en la intercalación, en una suerte de gran diálogo, de los capítulos de la crónica sobre la historia ficcional del personaje Marcos con los documentos testimoniales de la *CGT de los Argentinos*, los discursos de Raimundo Ongaro y los trabajos periodísticos de Rodolfo Walsh y Pedro L. Barraza. La novela-testimonio se estructura como un macro-diálogo en el que las dos grandes historias relatadas: la crónica de la resistencia y la lucha de los oprimidos en Argentina durante los sesentas, y la crónica ficcional sobre “la *intelligenza* ante el surgimiento de las primeras grandes luchas populares”, se presentan como enunciados cuyo referente axial es el mismo: “la revolución”. De manera que, la memoria de la insurgencia de los sectores subalternos, documentada en los textos de Ongaro, Walsh y Barraza, dialoga con las historias singulares y ficcionales que son inscriptas en esa memoria de las luchas “desde abajo”. Hay en este gesto polifónico de *Los pasos previos* una necesidad de totalidad, como hubiera dicho Marx, en el sentido de una búsqueda por dar cuenta de la experiencia histórica de los sectores sociales contrahegemónicos visibilizando la multiplicidad de sus dimensiones a través de la contigüidad entre documentos y ficción. En virtud de ello, la crónica de las experiencias singulares se inserta en la crónica de las grandes experiencias colectivas de la década del sesenta, así como también, los debates nunca clausurados, desarrollados en la crónica ficcional, resuenan en el diálogo social de la época.

En cuanto a la forma específica que adquiere la organización polifónica en el testimonio *La patria fusilada*, se observa que la lógica dialogal se despliega en tres

instancias. Por una parte, está la instancia del intercambio de las voces testimoniales en la entrevista, que dialogan entre sí desarrollando el trabajo interdiscursivo de la reconstrucción de los hechos ocurridos en Rawson y Trelew. Por otra parte, el testimonio se conforma como réplica a otras voces sociales, representantes del orden autoritario y represivo vigente. Por último, los textos que constituyen el testimonio (“Ubicación”, la entrevista a los sobrevivientes, la conferencia de prensa brindada por los diecinueve combatientes que lograron fugarse y la nómina de los asesinados) instauran un diálogo por el cual el relato se enriquece, la situación de enunciación se explicita y los dichos son documentados. En este juego de diálogos, el testimonio producido abre un espacio discursivo para una contra-historia, o bien, para la articulación de una narrativa de la experiencia histórica de los que luchan en la Argentina de los setentas.

La lectura en paralelo de la novela- testimonio y del testimonio de Urondo permite identificar algunas características propias de su proyecto escritural en esos años. Los relatos testimoniales de Urondo, entonces, ponen en juego una dinámica de conversación y de polémica haciendo interactuar múltiples voces y posicionamientos ideológicos, y ubicando el discurso testimonial en una pragmática dialogal que se inscribe en la experiencia histórica de una época cuyo horizonte es la transformación del orden social. Como corolario, podría decirse que el rasgo común de los relatos setentistas de Urondo se halla en su dimensión polifónica. En virtud de ello, a la vez que presentan el universo de significaciones colectivas que conforman las dimensiones política y cultural de la época, se entretajan, en diálogo, las narraciones de experiencias de participación político-intelectual y de militancia revolucionaria. Un coro de voces, que se entrecruzan infatigablemente en *Los pasos previos* y *La patria fusilada* ensamblan múltiples discursos y decires varios que proliferan en los ámbitos intelectuales, en las organizaciones populares, en los colectivos revolucionarios. Las experiencias comunes son articuladas pluralmente y desde diversos registros discursivos. Se trata de una reconstrucción que busca abarcar la experiencia colectiva de una situación histórica crucial. Dicha situación está dada por la lucha revolucionaria que se acelera en Argentina y América Latina y atravesada por un “nosotros” cuyo elemento de cohesión se ancla en la expectativa de un futuro de emancipación. En este marco, Urondo propicia relatos que intentan dar cuenta de la

experiencia compartida del mundo de la revolución, y para ello compone una trama densa de voces y escrituras, en diálogo y tensión, a la vez ajenas y propias.

Asimismo, desde esa lógica polifónica, el escritor, tal como señala Nilda Redondo, usa los materiales de la escritura “sin segmentaciones de género ni tampoco de áreas de conocimiento: la política y la poética, la historia y la literatura se confunden y difunden en sus trabajos” (Redondo, 2005: 207). Como ya se analizó, hay poemas que entran en diálogo con las voces testimoniantes de la entrevista en *La patria fusilada*; y hay crónicas de personajes ficcionales que también dialogan con las crónicas periodísticas y documentales en *Los pasos previos*. Los relatos (novela y testimonio) mixturán géneros diferentes, tanto aquellos que están incluidos en la esfera de lo literario (narración novelesca, poemas) como aquellos que pertenecen a otros espacios de la actividad discursiva (textos periodísticos, documentos, entrevistas, discursos políticos). La escritura, así, busca apropiarse de todos los usos del lenguaje que sean necesarios para asir, tanto como sea posible desde la palabra, la experiencia política y vital -con su carga de peligro y urgencia- de las aspiraciones revolucionarias colectivas. En ese sentido, Urondo parece ensayar un modo de escritura literaria “al servicio de la revolución” que Walsh advertía como la posibilidad de “redención de lo literario”: un arte “que incorpore la experiencia política, y todas las otras experiencias” (Walsh, 2007a (1971): 206).

Las narraciones de Urondo, por tanto, se articulan en las fronteras de los géneros, volviendo ambiguas sus diferencias y violentando sus convenciones. Si *Los pasos previos* y *La patria fusilada*, en tanto textos urgentes, constituyen “acciones de escritura” (Chartier, 2000), concomitantemente operan un acto estético-político revulsivo: desde lo político, al equipar la producción de textos testimoniales con la tarea militante, y desde lo estético, al atentar contra la estabilidad de los géneros y las nociones institucionalizadas de la literatura. Esa fragmentación entre los discursos, impuesta desde la tradición literaria, es cuestionada por medio de una práctica escritural que “rompe el chaleco de fuerza” –como diría Walsh- y religa los espacios discursivos del periodismo, la literatura y el testimonio. Es un gesto escritural que exhibe una violencia creadora de nuevos órdenes de cosas, y como tal, instituyente de un arte revolucionario.

Para concluir, se puede afirmar que los relatos testimoniales de Urondo, al igual que los de Walsh, proponen una articulación entre arte y política desde la cual la producción

cultural es asumida como *praxis* transformadora. Así, el ejercicio de la literatura, entendido como una forma de *praxis* ética, estética y política, da lugar a un modo de escritura cuestionador del arte burgués, de la visión de la historia desde los sectores dominantes y de un orden social que es preciso combatir. Por tanto, los proyectos escriturales que ambos autores trabajan en los setentas apelan a la construcción de un “arte nuevo”, que explora formas de narrar la experiencia revolucionaria (alejadas tanto de la novela realista tradicional como de la narrativa modernizante de la literatura del *boom*) y que irrumpe sobre el terreno de la literatura radicalizando, violentando y revolucionando sus nociones dominantes. Si la literatura es lo que dan por hecho ciertos grupos sociales hegemónicos (Eagleton, 1988: 28), Urondo y Walsh, escriben para construir una alternativa revolucionaria para el arte, ensayando así, una producción literaria peligrosa, subversiva, indisociablemente unida al movimiento revolucionario del que forman parte.

## REFLEXIÓN FINAL

---

El interrogante inicial que dio lugar a esta investigación fue la pregunta por las significaciones e implicancias que la escritura testimonial tiene en los recorridos estético-políticos de Rodolfo Walsh y Francisco Urondo.

Indagar acerca de los alcances estético-políticos de una escritura testimonial que busca constituirse en una práctica político-cultural “peligrosa” originada en la sociedad en la que, a la vez, incide; buscar en torno a las posibilidades de politización del arte a través de los géneros testimoniales; seguir los itinerarios de los proyectos narrativos de Walsh y Urondo, sus exploraciones en la escritura testimonial, sus intentonas de construcción de una política de la escritura que permitiera la recuperación de la *memoria colectiva* y de la experiencia histórica de los grupos oprimidos *a contrapelo* de la historia hegemónica, fueron las motivaciones que impulsaron este proyecto.

Como suele suceder fue necesario trazar un itinerario de viaje que se configuró como las partes de esta tesis, como el recorrido erudito que nos permitiría ir estableciendo respuestas, aún cuando éstas fueran provisorias, para dar cuenta de lo acontecido en esos años, de las transformaciones del *campo intelectual*, tomado como parte del mundo histórico-social, como un espacio a la vez específico y relativamente autónomo en el cual condensan procesos económicos, sociales, políticos y culturales propios de aquellos años, dando lugar a particulares experiencias y prácticas estético-políticas.

Tal como ya se ha señalado, el momento histórico que comprenden los años 1968 y 1969 aparece como un punto de inflexión a partir del cual se produjeron experiencias político-culturales decisivas que desembocaron en la radicalización de las prácticas estéticas, en la mutua reterritorialización de lo político y lo cultural, que se ligó, en Argentina, al ascenso de la protesta social y a la crisis de hegemonía del régimen.

Por esos años condensaron una serie de transformaciones. Algunas como producto de procesos largos, otras como una suerte de salto inesperado en el *continuum* de la historia. La *Revolución Cubana* forjó un horizonte de pertenencia que favoreció la conformación de un frente de intelectuales latinoamericanos que atravesó las fronteras de la nacionalidad y dio lugar a la formulación de un discurso predominantemente progresista. Esa comunidad intelectual, organizada alrededor de una trama de relaciones personales

entre escritores y críticos del continente, produjo efectos sobre las modalidades de la crítica y sobre las consagraciones literarias a partir de alianzas y divergencias.

La Habana, como una suerte de “Roma antillana”, en el decir de Halperin Donghi, desempeñó el papel de una verdadera “locomotora cultural”. *Casa de las Américas*, creada en 1959, se convirtió en un centro influyente de la cultura latinoamericana y su revista produjo un intercambio a escala continental que permitió la difusión de un programa estético-ideológico común que planteaba como criterio el compromiso del autor, noción que no era fácilmente definible, pero que funcionaba como un signo de identidad de la comunidad de intelectuales de izquierda. Si la obra comprometida podía ser formulada tanto en términos de estética realista como vanguardista, los intelectuales latinoamericanos comprometidos coincidían en rechazar el realismo socialista tal como éste había sido impuesto por el stalinismo, y la división internacional del trabajo que asignaba a América Latina el destino de producir literatura telúrica, arte folklórico y aires nativos. Del coro formaban parte *Siempre!*, *Primera Plana*, *Marcha*.

Hacia 1968/69 se produce una inflexión: la fracción más radicalizada del *campo intelectual* busca establecer una alianza con los sectores populares desde una visualización de la situación histórica como pre-revolucionaria. La crisis, por decirlo en palabras de Gramsci, trajo aparejadas una serie de relocalaciones y posicionamientos dando lugar a una transformación perceptible en el *campo intelectual*, una redefinición, incluso, de aquello que hasta entonces se había entendido por cultura.

Roto el paralelogramo de fuerzas que había hecho de *Sur* el centro de los círculos intelectuales desde los años cuarenta, la transformación no se limitó al desplazamiento de los grupos liberales ligados a *Sur* desde el centro del *campo intelectual* argentino hacia zonas más periféricas, sino que se produjo un cambio de juego. Los intelectuales de izquierda ponían en cuestión los límites de los proyectos que consideraban burgueses, incluso aquellos bañados por la luz equívoca del modernismo, por el sueño de colorear el Riachuelo, o cinetizar la pintura. Para quienes habían transitado el *Caso Padilla* optando por el compromiso con la *Revolución* el asunto derivaba en procura de un modo revulsivo de reinscribir el arte en la *praxis* vital y política. Disponían de una vasta red de revistas, entre ellas la *Rosa Blindada*, de editoriales de vida efímera pero de una productividad asombrosa, alentados por editores apasionados como Jorge Alvarez, o José Luis Mangieri,

edificaron en ese tiempo instituciones que luego se revelaron frágiles, pero que entonces posibilitaron encuentros, debates, espacios propios. Éstos proporcionaron la oportunidad de articular las polémicas culturales bajo el signo de la transformación de la sociedad, y de forjar las propias reglas para la práctica simbólica. Fue entonces que las preocupaciones derivaron hacia la relación entre intelectuales y cultura popular, hacia la búsqueda de nuevas prácticas estéticas y políticas, hacia la puesta en juego de asuntos que no habían ocupado atención alguna: las narrativas de los sectores populares, la prensa de las organizaciones sindicales, el documentalismo, en un empeño por hacer visibles las relaciones de dominación y las causas que, en América Latina, hacían necesaria la violencia revolucionaria.

Walsh y Urondo, encarnaron ese tipo de intelectuales.

Se proponían superar el hiato que separaba a los intelectuales revolucionarios de las masas, transmutar el arte en política y la poética en un arma cargada de futuro. Decidido a apartarse del destino de heredero de Borges, Walsh diría por esos años:

Me he pasado “casi” enteramente al campo del pueblo que además –y de eso sí estoy convencido- me brinda las mejores posibilidades literarias. Quiero decir que prefiero toda la vida ser un Eduardo Gutiérrez y no un Groussac, un Arlt y no un Cortázar (Walsh, 2007a (1968): 118-119).

Ese cruce entre los itinerarios singulares de Walsh y Urondo y la modificación del *campo cultural* es el objeto de la segunda parte de la tesis.

De la misma manera que no hay en ellos el desenvolvimiento de un proyecto de escritura política que habría estado presente desde el inicio y se fue desplegando a lo largo de sus vidas, no hay una determinación directa capaz de producir una conexión lineal entre los procesos marcados por los acontecimientos políticos y sociales del período y los avatares de sus escrituras.

Walsh había transitado distintos oficios, había ocupado una posición periférica en el campo de la industria cultural y el periodismo. Había sido corrector y traductor para la editorial *Hachette*, escritor de cuentos fantásticos y policiales, antólogo, periodista. Gozaba, hacia mediados de los cincuenta de un módico prestigio, podía aguardar el cumplimiento de la promesa de devenir, en el futuro, el heredero de Borges en esa suerte de cruce extraño

entre quien tiene la deferencia de descender hacia un género menor y quien lo frecuenta como trabajador de la cultura.

El abrupto encuentro con Livraga hizo lo suyo. Walsh escribió y publicó *Operación Masacre* por primera vez en 1957. Sin embargo, como él mismo dice, el efecto estrictamente político tardaría en cumplirse. Sólo más tarde transitaría las calles de La Habana y *Prensa Latina*, el espacio abierto por Jorge Álvarez, los vínculos de amistad con los *contornistas*. Sus oficios habían ido dejando marcas en su escritura e intervenciones periodísticas, del mismo modo que las amistades que cultivó y las instituciones en las que trabajó.

Tras el cimbronazo de 1968 Walsh parece haber procurado una respuesta a esa pregunta que había quedado dramáticamente suspendida luego de *Operación Masacre* y de su experiencia cubana. El involucramiento en el *Semanario CGT* lo impulsaría a una reflexión más cuidadosa sobre la relación entre arte y política.

Si Walsh había sido autor de importantes relatos testimoniales, *Operación Masacre* y *¿Quién mató a Rosendo?*, no los consideraba textos literarios, sino escritos periodísticos. Será hacia principios de la década del setenta cuando conceptualice lo testimonial como producción literaria, cuando advierta que de lo que se trataba era de salir del chaleco de fuerza, de los límites establecidos por los círculos restringidos, para escribir de modo tal que la materia misma del trabajo literario sea “la experiencia política, y todas las otras experiencias” (Walsh, 2007a (1971): 206).

Urondo escribía poemas. Había experimentado con la escritura y desempeñado oficios diversos, había adherido al frondizismo. La radicalización ocurre hacia finales de los sesentas. Hasta este punto de su trayectoria, Urondo describe un paulatino proceso de politización y radicalización artístico-ideológica. Su incursión en proyectos culturales contestatarios, tiene que ver con las experiencias colectivas atravesadas por los intelectuales progresistas, así como con la politización y radicalización de amplios sectores de la sociedad argentina y latinoamericana. En este sentido, Urondo, que desde sus inicios había sostenido una noción de escritura poética profundamente vitalista y una necesidad de producir textos situados; durante los sesentas fue resignificando esta noción de “vida” y “situación”, que implicaba fundamentalmente lo personal, hasta abarcar la coyuntura social, el conflicto de clases y la historia con mayúsculas. También fue ampliando su horizonte

escritural, incorporando nuevos registros discursivos, géneros, lenguajes, incluyendo otros formatos, incursionando en la industria cultural e incluso en la televisión como guionista, aproximándose a la cultura popular.

Ese proceso de apertura hacia otras formas estéticas, puede leerse también como parte del proceso de construcción del oficio de escritor en Urondo, estrechamente ligado a su trabajo de periodista, de editor de revistas literarias, de poeta: la adquisición de herramientas del lenguaje, de procedimientos de escritura, de mecanismos de construcción textual, fue organizando en él un conjunto de disposiciones estables que le posibilitaron convertirse en un escritor con los instrumentos necesarios para intervenir en ese terreno de disputas que fue el *campo literario* de los sesentas/setentas.

Su temprana pertenencia a círculos de intelectuales contestatarios le permitió, por una parte, ligar su práctica cultural a una cierta genealogía antioficialista de escritores formada por Ortiz, Girondo, Macedonio y Discépolo; por otra parte, le posibilitó vincularse con ámbitos como la revista *La Rosa Blindada* y el grupo *Contorno* y, también le facilitó una convergencia con periodistas, músicos, realizadores teatrales y cinematográficos provenientes de la cultura de izquierda.

El ritmo vertiginoso del tiempo histórico podía ser descripto, a fines de los sesenta, al estilo del espíritu de “modernidad” que indica Berman. Responde entonces, en buena medida, a la descripción que realiza Marx en *El Manifiesto comunista*: el avance arrollador de las fuerzas productivas (o los proyectos desarrollistas en América Latina) y el ahogamiento de todo cuanto hasta entonces había sido sagrado (la caída de las máscaras de la cultura burguesa), a la vez que está habitado por la plena confianza en que esos hombres y mujeres que no tenían nada que perder, salvo sus cadenas, transformarían con su actividad no sólo el mundo material, sino las relaciones de los sujetos entre sí.

Ese tiempo dejó su huella en la aceleración de las trayectorias personales, políticas y artísticas de Rodolfo Walsh y Francisco Urondo, para quienes la inminencia de la crisis revolucionaria y la necesidad del combate con la burguesía en el plano cultural y político precipitaría en la militancia dentro de organizaciones político-militares y en la búsqueda de modos de politización de la práctica escritural. Las experiencias, los saberes, las herramientas que habían adquirido en la configuración de su oficio de escritores y periodistas se reconfiguraron al ritmo de sus experiencias como intelectuales y militantes

puestos al servicio de proyectos revolucionarios. Entonces sí sus itinerarios confluyeron efectivamente, entonces sí, como he señalado en la tercera parte de este trabajo, su preocupación central y común sería la escritura testimonial.

Walsh señalaba 1968 como el año de su crisis ideológica. Por entonces se le presentaba la necesidad de reflexionar acerca de la tensión entre “el trabajo agitativo del semanario, y el sinuoso, paciente, elaborado de la literatura”.

En 1971 la lectura de *Los pasos previos* se presentó a sus ojos como la puesta en acto de la relación entre novela y documental, entre crónica y ficción. Esa “crónica jodona y tierna” de los avatares en la vida de un grupo de intelectuales revolucionarios lo colocaba ante una respuesta posible al dilema de la transformación radical de la literatura.

En el breve lapso entre 1968 y 1977 ambos escritores llevarían a cabo una labor de crítica poética y política a los límites de la literatura burguesa, a sus compartimentos estancos, a los géneros estabilizados, en procura de articular el relato verdadero de lo acontecido (como había sucedido con *Operación Masacre*, *Caso Satanowsky* y *¿Quién mató a Rosendo?*, como sucedería con *La patria fusilada*) con el trabajo “sinuoso y paciente” de la escritura literaria.

Convencidos de que el formato testimonial no sólo consistía en el cambio temático (la realidad de las persecuciones del pueblo, el sufrimiento del pueblo), sino en una instancia de transformación formal, Urondo y Walsh acometieron la tarea de crear realidad a través de la palabra, de hacer de la escritura una parte de la propia experiencia de militancia.

Testigos de su tiempo, portadores de la voz de los pequeños, Walsh y Urondo operan como narradores de la violencia política descargada por los poderosos sobre las espaldas del pueblo. Sus *textos urgentes* son portadores de peligrosidad. Contribuyen a una reconstrucción de la memoria colectiva de los sectores subalternos y oprimidos pues barriendo *a contrapelo* la historia hacen presente lo que está “fuera de escena”, revelan la *historicidad* propia tanto del arte como de la lucha de los sectores populares. *Operación Masacre* y *La patria fusilada* (por mencionar dos de sus textos testimoniales paradigmáticos) operan como instancia de ruptura de la normalidad al descubrir las relaciones de dominación recuperando la memoria de la experiencia pasada, de los pasados truncados y la violencia que los malogró, pero también inducen una ruptura en la institución literaria al poner al desnudo los procedimientos de escritura. En esa reposición

de lo que no es inmediatamente percibido, los textos testimoniales aparecen como una práctica crítica que revela aspectos expresamente ocultados por “los dueños de todas las cosas”, al decir de Walsh. La mostración de los procesos de construcción de los relatos desnaturaliza las versiones oficiales, su voluntad de ocultamiento, produciendo efectos a la vez políticos y estéticos, transformando las relaciones entre arte y sociedad.

Ahora bien, la reorganización de los marcos de *visibilidad* que ponen en juego esos textos al testimoniar la violencia política no refiere a un problema de “contemplación”. No se trata de proporcionar una mejor descripción del mundo y de los sucesos históricos, sino de una cuestión política, de transformarlos. De allí la amalgama entre experiencia estética y experiencia histórica que hace a la peligrosidad de esa literatura.

El estado del campo, articulado a las transformaciones que habían tenido lugar en ese tiempo urgente había posibilitado esta singular amalgama entre arte y política. El cuestionamiento del arte burgués devenía cuestionamiento de la sociedad que lo había hecho posible, que necesitaba de la evasión para la profundización de las relaciones de dominación, que hacía de la literatura un gesto inútil, e impotente: los textos escritos, los asesinos sueltos.

En ese breve tiempo Walsh y Urondo apostaron, por la vía del testimonio, a la transformación de la literatura en una herramienta política, en una interpelación hacia los sectores populares merced una experiencia estético-política que se aparta de la contemplación inmóvil para ir en la búsqueda de una conciencia activa y crítica. En pocas palabras: se trataba para ellos de generar una respuesta para la crisis de la cultura burguesa *politizando* el arte.

Sin embargo nada estaba garantizado de antemano, de la misma manera que Walsh y Urondo no tenían un destino prefijado de escritores revolucionarios.

Ese tiempo que posibilitó sus experiencias, ese tiempo que había abierto los umbrales de enunciabilidad para los testimonios que escribieron corría precipitadamente hacia el final. Ellos no lo sabían con la certeza con la que es posible saberlo ahora. Walsh y Urondo escriben empeñosa, desesperadamente contra la violencia desatada por “los de arriba”. Walsh, el sobreviviente, escribe sobre sus Cartas: a Vicki, a Paco, y la última, la que le costará la vida, la célebre *Carta a la Junta*. Walsh dejará de testimoniar. Sólo los sobrevivientes pueden hacerlo.

Un zócalo de silencio y de violencia, al decir de Pêcheux se alzaría sobre sus obras y sus vidas. Como en un juego de cajas chinas sus memorias retornarían a partir de la posibilidad de recuperar alguna forma de palabra sobre lo acontecido, la posibilidad de leer sus escritos, de visitar sus textos, de saber acerca de sus recorridos.

## BIBLIOGRAFÍA

---

### 1. Fuentes

#### 1.1. Rodolfo Walsh

- Walsh, Rodolfo (1950) “Las tres noches de Isaías Bloom”, en Walsh, Rodolfo (2005) *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (1950) “El santo”, en Lafforgue, Jorge (ed.) (2000) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires- Madrid, Alianza.
- Walsh, Rodolfo (1951) “Los nutrieros”, en Walsh, Rodolfo (2005) *Cuentos para tahúres y otros relatos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (1952) “Los ojos del traidor”, en Walsh, Rodolfo (2005) *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (1952) “El viaje circular”, en Walsh, Rodolfo (2005) *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (1953) *Diez cuentos policiales argentinos* (Selección y noticia previa de Rodolfo J. Walsh) Buenos Aires, Hachette.
- Walsh, Rodolfo (1953) “Cuento para tahúres”, en *Diez cuentos policiales argentinos* (Selección y noticia previa de Rodolfo J. Walsh) Buenos Aires, Hachette.
- Walsh, Rodolfo (1953) “El ajedrez de los dioses”, en Lafforgue, Jorge (ed.) (2000) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires- Madrid, Alianza.
- Walsh, Rodolfo (1954) “Dos mil quinientos años de literatura policial”, en *La Nación*, Suplemento Cultural, Buenos Aires, 14 de febrero de 1954.
- Walsh, Rodolfo (1954) “La sombra de un pájaro”, en Walsh, Rodolfo (2005) *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (1955) “Tres portugueses bajo un paraguas (sin contar el muerto)”, en Walsh, Rodolfo (2005) *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (1956) “Simbiosis”, en Walsh, Rodolfo (2005) *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (1957) “Zugzwang”, en Lafforgue, Jorge (ed.) (2000) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires- Madrid, Alianza.
- Walsh, Rodolfo (1961a) “Guatemala, una diplomacia de rodillas”, en Walsh, Rodolfo (2007c) *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)* (Edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link) Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (1961b) “Los dos montones de tierra”, en Walsh, Rodolfo (2005) *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (1961c) “Transposición de jugadas”, en Walsh, Rodolfo (2005) *Cuentos para tahúres y otros relatos policiales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (1964a) “Claroscuro del subibaja”, en Lafforgue, Jorge (ed.) (2000) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires- Madrid, Alianza.
- Walsh, Rodolfo (1964b) “Olvidanza”, en *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (1964c) “La cólera de un particular”, en *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (1964d) “De Divinatione”, en *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

- Walsh, Rodolfo (1964e) “La noticia”, en *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (1967) “Una literatura de la incomodidad”, en *Primera Plana*, N° 260, Buenos Aires, 19 de diciembre de 1967.
- Walsh, Rodolfo (1968) “Ofuscaciones, equívocos y fantasías en el mal llamado Caso Padilla”, en Walsh, Rodolfo (2007c) *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)* (Edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link) Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (1971) “Rodolfo Walsh... desde 1968... desde 1971”, entrevista en *Nuevo Hombre*, N°2, 28 de julio de 1971.
- Walsh, Rodolfo (1972) “Habrá proscripción; habrá continuismo”, entrevista en *Primera Plana*, Buenos Aires, 13 de junio de 1972.
- Walsh, Rodolfo (1985 (1953)) *Variaciones en rojo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (1988) *La granada, La batalla. Teatro*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (1991 (1973)) *Un oscuro día de justicia*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Walsh, Rodolfo; Urondo, Francisco y Portantiero, Juan Carlos (1994 (1969)) “La literatura argentina del siglo XX”, en Baschetti, Roberto (1994) *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (1994 (1973)) “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”. Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh. Marzo de 1970, en Baschetti, Roberto (1994) *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (1994 (1977)) “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar”, en Baschetti, Roberto (1994) *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (1997 (1967)) “Guevara”, en *Casa de las Américas*, Año 37, N° 206, marzo, La Habana, pp. 106-107.
- Walsh, Rodolfo (1997 (1976)) “Querido Paco. Carta a Paco Urondo”, en Gelman, Juan (1997), *Prosa de prensa*, España, Grupo Editorial Zeta.
- Walsh, Rodolfo (2000 (1956)) “Empresarios del Apocalipsis”, en Lafforgue, Jorge (ed.) (2000) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires- Madrid, Alianza.
- Walsh, Rodolfo (2001 (1956)) *Antología del cuento extraño* (Selección, traducción y notas de Rodolfo Walsh) Buenos Aires, Edicial.
- Walsh, Rodolfo (2003 (1969)) *¿Quién mató a Rosendo?*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (2004 (1972)) *Operación Masacre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (2006a (1967)) *Un kilo de oro*, Buenos Aires, Investigaciones Rodolfo Walsh.
- Walsh, Rodolfo (2006b s/d) “Cordobazo”, en *Periódico de la CGT de los Argentinos*. Colección Completa. Números 1 al 55. Mayo de 1968 – Febrero de 1970, disponible en [www.cgtargentinos.org](http://www.cgtargentinos.org), acceso en junio de 2008.
- Walsh, Rodolfo (2007a) *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (2007a (1965)) “El violento oficio de escritor”, en Walsh, Rodolfo (2007a) *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (2007a (1968)) “El 37”, en Walsh, Rodolfo (2007a) *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (2007a (1969)) “Prólogo a las *Crónicas de Cuba*”, en *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (2007a (1969)) “Prólogo a *Los que luchan y los que lloran* de Jorge Ricardo Masetti”, en *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

- Walsh, Rodolfo (2007a (1972)) “Narrativa argentina y país real. Testimonios de Rodolfo Walsh y Miguel Briante” (entrevista de Tarsitano, Carlos para *La Opinión cultural*), en Walsh, Rodolfo (2007a) *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (2007a (1976)) “Carta a Vicky”, en *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (2007a (1976)) “Carta a mis amigos”, en *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (2007a (1976)) “Diciembre 29”, en *Ese hombre y otros papeles personales*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (2007b (1973)) *Caso Satanowsky*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (2007c) *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)* (Edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link) Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (2007c (1968)) “Guevara”, en *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)* (Edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link) Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Walsh, Rodolfo (2008 (1965)) *Los oficios terrestres*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

## 1.2. Francisco Urondo

- Urondo, Francisco (1957) “Introducción a la *Primera reunión de arte contemporáneo*”, Santa Fe, Instituto Social-Departamento de acción cultural, Universidad Nacional del Litoral.
- Urondo, Francisco (1961a) “Nuevo cine argentino”, en *Leoplán*, N° 655, 15 de noviembre de 1961.
- Urondo, Francisco (1961b) “La garrafa de gas llegará a todas partes”, en *Leoplán*, N° 647, julio de 1961.
- Urondo, Francisco (1961c) “¿Cuáles son los defectos y las virtudes de los argentinos?”, en *Leoplán*, N° 655, 15 de noviembre de 1961.
- Urondo, Francisco (1962a) “Rascacielos”, en *Leoplán*, N° 622, 7 de marzo de 1962.
- Urondo, Francisco (1962b) “Yoga”, en *Leoplán*, N° 660, 7 de febrero de 1962.
- Urondo, Francisco (1962c) “De sabiondos y suicidas”, en *Leoplán*, N° 663, 21 de marzo de 1962);
- Urondo, Francisco (1962d) “Relaciones públicas”, en *Leoplán*, N° 666, 2 de mayo de 1962);
- Urondo, Francisco (1962e) “Los vendedores callejeros”, en *Leoplán*, N° 668, 6 de junio de 1962.
- Urondo, Francisco (1962f) “El cuento del cine. Dimensión e historia del Corto Metraje”, en *Leoplán*, N° 664, 4 de abril de 1962.
- Urondo, Francisco (1962g) “Psicoterapia argentina. Investigación”, en *Leoplán*, N° 670, julio de 1962.
- Urondo, Francisco (1966) *Todo eso*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez.
- Urondo, Francisco (1967) *Al tacto*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Urondo, Francisco (1968a) *Veinte años de poesía argentina*, Buenos Aires, Galerna.
- Urondo, Francisco (1968b) “Porteño y bailarían”, en *Panorama*, N° 59, mayo de 1968.
- Urondo, Francisco (1970) “Julio Cortázar: el escritor y sus armas”, en *Panorama*, N° 187, noviembre de 1970).
- Urondo, Francisco (1971) *Teatro*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Urondo, Francisco (1973) *La patria fusilada*, Buenos Aires, Ediciones de Crisis.

- Urondo, Francisco (1997 (1967)) “Descarga”, en *Casa de las Américas*, Año 37, N° 206, marzo, La Habana, pp. 102-105.
- Urondo, Francisco (2000 (1972)) *Los pasos previos*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Urondo, Francisco (2006) *Obra poética*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Urondo, Francisco (2009) *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos* (incluye ensayos, notas periodísticas, reseñas y entrevistas), Buenos Aires, Mansalva.
- Urondo, Francisco (2009 (1954)) “Turlough O’Carolan”, en Urondo, Francisco (2009) *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos* (incluye ensayos, notas periodísticas, reseñas y entrevistas), Buenos Aires, Mansalva
- Urondo, Francisco (2009 (1955)) “Miguel”, en Urondo, Francisco (2009) *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos* (incluye ensayos, notas periodísticas, reseñas y entrevistas), Buenos Aires, Mansalva.
- Urondo, Francisco (2009 (1962)) “Girondo”, en Urondo, Francisco (2009) *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos* (incluye ensayos, notas periodísticas, reseñas y entrevistas), Buenos Aires, Mansalva.
- Urondo, Francisco (2009 (1964)) “Javier Heraud”, en Urondo, Francisco (2009) *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos* (incluye ensayos, notas periodísticas, reseñas y entrevistas), Buenos Aires, Mansalva.
- Urondo, Francisco (2009 (1971)) “Escritura y acción”, en Urondo, Francisco (2009) *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos* (incluye ensayos, notas periodísticas, reseñas y entrevistas), Buenos Aires, Mansalva.
- Urondo, Francisco (2009 (1973)) “Un poeta en la trinchera” (entrevista a Francisco Urondo para *Así*), en Urondo, Francisco (2009) *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos* (incluye ensayos, notas periodísticas, reseñas y entrevistas), Buenos Aires, Mansalva.
- Urondo, Francisco (2009 (1974)) “Algunas reflexiones”, en Urondo, Francisco (2009) *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos* (incluye ensayos, notas periodísticas, reseñas y entrevistas), Buenos Aires, Mansalva.

### 1.3. Otras fuentes

- Documentos. Semanario CGT, el diario de la CGT de los Argentinos*, Buenos Aires, Editorial *La Página*, Página/12 y Universidad Nacional de Quilmes.
- Aricó, José (1964) “Examen de conciencia”, en *Pasado y Presente*, Año 1, N° 4, enero-marzo, Córdoba, pp. 241-265.
- Aricó, José (2005) *La cola del diablo*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- Barnet, Miguel (1977) *Biografía de un cimarrón*, Buenos Aires, CEAL.
- Barnet, Miguel (1991 (1969)) “La novela-testimonio: socioliteratura”, en Klahn, Norma y Corral, Wilfredo (comp.) *Los novelistas como críticos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Baschetti, Roberto (comp.) (1995) *De la guerrilla peronista al gobierno popular: Documentos 1970-1973*, La Plata, De la Campana.
- Baschetti, Roberto (comp.) (1996) *De Cámpora a la ruptura. Documentos 1973-1976*, Vol.1, La Plata, De la Campana.
- Baschetti, Roberto (comp.) (1999) *De Cámpora a la ruptura. Documentos 1973-1976*, Vol.2, La Plata, De la Campana.
- Benedetti, Mario (1971) “Las prioridades del escritor”, en *Casa de las Américas*, Año 12, N° 68, septiembre-octubre, La Habana.
- Benedetti, Mario (1977) *El escritor latinoamericano y la revolución posible*, México, Editorial Nueva Imagen.

- Bonasso, Miguel (1984) *Recuerdo de la muerte*, Buenos Aires, Bruguera.
- “Carta de Pablo Suárez a Jorge Romero Brest” en *Experiencias 1968* fechada el 13 de mayo de 1968 en Buenos Aires.
- Castro, Fidel (1961) “Palabras a los intelectuales”, disponible en <http://es.scribd.com/doc/7235930/Castro-Fidel-Palabras-a-Los-Intelectuales>, acceso en julio de 2009.
- Cortázar, Julio (1967) “Carta a Roberto Fernández Retamar”, en *Casa de las Américas*, Año 8, N° 45, noviembre-diciembre, La Habana.
- Covarrubias, Ignacio (1954) “Unas preguntas a Rodolfo J. Walsh sobre la novela policial”, en Baschetti, Roberto (1994) *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- “Declaración final de los participantes” en *Experiencias 1968* fechada el 23 de mayo de 1968 en Buenos Aires.
- “Declaración final del primer Congreso Nacional de Escritores y Artistas Cubanos” fechada el 22 de agosto de 1961 en *Casa de las Américas*, Año 2, N° 8, septiembre- octubre, La Habana, p.29
- Fossatti, Ernesto (1972) “Operación Rodolfo Walsh”, en *Primera Plana*, 13 de junio, Buenos Aires.
- Fuentes, Carlos (1983) "Entrevista de José Anadón", *Revista Iberoamericana*, N° 123-124, Pittsburg.
- Galeano, Eduardo (1971) *Las venas abiertas de América Latina*, España, Siglo XXI.
- Galich, Manuel (1995) “Para una definición del género testimonio” en *Casa de las Américas*, Año 36, N° 200, julio-septiembre, La Habana, pp. 124-125.
- García Márquez, Gabriel (1977) “Rodolfo Walsh, el escritor que se adelantó a la CIA”, publicado originalmente en *Marka*, N° 47, Lima, recopilado en Baschetti, Roberto (1994). *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Gelman, Juan (1997) “Urondo, Walsh, Conti, la clara dignidad”, en *Prosa de prensa*, España, Grupo Editorial Zeta.
- Giglio, María Esther (1970) *La guerrilla tupamara*, La Habana, Casa de las Américas.
- “La Casa de las Américas y la “creación” del género testimonio” en *Casa de las Américas*, Año 36, N° 200, julio-septiembre, La Habana, pp. 120-121.
- Guevara, Ernesto Che (1984) *Obras Completas*, Buenos Aires, Ediciones Metropolitanas.
- Mariátegui, José Carlos (1926) “Arte, revolución y decadencia”, disponible en [www.patriaraja.org.pe](http://www.patriaraja.org.pe), acceso enero 2010.
- “Noticias” (1974) nota aparecida en *Crisis*, N° 18, Buenos Aires, p. 70
- Periódico de la CGT de los Argentinos*. Colección Completa. Números 1 al 55. Mayo de 1968 – Febrero de 1970, disponible en [www.cgtargentinos.org](http://www.cgtargentinos.org), acceso en junio de 2008.
- Pichón Riviére, Marcelo (1971) “Francisco Urondo: La poesía, una especie de fatalidad”, en *Panorama*, Año 6, N° 218, p. 38.
- Poniatowska, Elena (1993) *La noche de Tlatelolco*, México, Era.
- Rama, Ángel y otros (1995) “Conversación en torno al testimonio” (Transcripción del diálogo desarrollado entre los jurados y organizadores del Premio Casa de las Américas en febrero de 1969: Ángel Rama, Isadora Aguirre, Hanz Magnus Enzensberger, Manuel Galich, Noé Jitrik, Haydee Santamaría) en *Casa de las Américas*, Año 36, N° 200, julio-septiembre, La Habana, pp. 122-125.
- Ribeiro, Darcy (1969) *Las Américas y la civilización. Proceso de formación y causas del desarrollo desigual de los pueblos americanos*, Buenos Aires, CEAL.
- Schmucler, Héctor (1963) “La cuestión del realismo y la novela testimonial argentina”, en *Pasado y Presente*, N° 1, abril-junio.
- “Sobre el Congreso Cultural de La Habana. Llamamiento de La Habana” (1968a), en *Casa de las Américas*, Año 8, N° 47, marzo-abril, La Habana.

- “Responsabilidad del intelectual ante los problemas del mundo subdesarrollado” (1968b), en *Casa de las Américas*, Año 8, N° 47, marzo-abril, La Habana.
- “Tercera declaración del comité de colaboración de la revista Casa de las Américas” fechada el 22 de enero de 1971 en *Casa de las Américas*, Año 36, N° 200, julio-septiembre, La Habana, pp. 118-119.
- Tucumán Arde, declaración de Buenos Aires*, firmada por Plásticos de vanguardia de la Comisión Artística de la CGT de los Argentinos, fechada en noviembre de 1968 en Buenos Aires.
- Tucumán Arde, declaración en la muestra de Rosario*, firmada por M. T. Gramuglio y Nicolás Rosa, fechada en noviembre de 1968 en Rosario.
- Urondo, Beatriz y Amato, German (2008) *Hermano, Paco Urondo*, Buenos Aires, Nuestra América.
- Zito Lema, Vicente (2008), entrevista realizada por Fabiana Grasselli, en Mendoza, en noviembre de 2008.

## 2. Estudios sobre Rodolfo Walsh

- Aguilar, Gonzalo Moisés (2000) “Rodolfo Walsh: escritura y Estado”, en Lafforgue, Jorge (editor) (2000) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires- Madrid, Alianza.
- Alabarces, Pablo (2000) “Walsh: dialogismos y géneros populares”, en Lafforgue, Jorge (editor) (2000) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires- Madrid, Alianza.
- Amar Sánchez, Ana María (1992) *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Amar Sánchez, Ana María (1994) “La propuesta de una escritura. (En homenaje a Rodolfo Walsh)”, en Baschetti, Roberto (1994) *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Amar Sánchez, Ana María (2000) “El sueño eterno de justicia”, en Lafforgue, Jorge (editor) (2000) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires- Madrid, Alianza.
- Arrosagaray, Enrique (2006) *Rodolfo Walsh, de dramaturgo a guerrillero*, Buenos Aires, Catálogos.
- Baschetti, Roberto (1994) *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Berg, Edgardo H. (2008) “La escuela del crimen: apuntes sobre el género policial en la Argentina”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/escrimen.html>, acceso en mayo de 2010.
- Bertranou, Eleonora (2006) *Rodolfo Walsh. Argentino, escritor, militante*, Buenos Aires, Leviatán.
- Braceras, Elena y otras (2000) “Walsh y el género policial”, en Lafforgue, Jorge (editor) (2000) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires- Madrid, Alianza.
- Castillo, Carolina y Taroncher, Miguel Ángel (2009) “Cuba en los sesenta. Una marca indeleble en la trayectoria de Rodolfo Walsh”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/cubases.html>, acceso en abril de 2008.
- Casullo, Nicolás (1994) “Walsh y su pensamiento político en 1976”, en Baschetti, Roberto (1994) *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

- Crespo, Bárbara (2000) “Rodolfo Walsh: acerca de Kafka y el lugar común”, en Lafforgue, Jorge (editor) (2000) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires- Madrid, Alianza.
- De Grandis, Rita (1993) *Estrategias narrativas en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- De Grandis, Rita (2000) “La escritura del acontecimiento: implicaciones discursivas”, en Lafforgue, Jorge (editor) (2000) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires- Madrid, Alianza.
- Fernández, Joaquín (2005) *Rodolfo Walsh. Entre el combate y el verbo*, Buenos Aires, Ediciones Lea.
- Fernández Vega, José (1997) “Literatura y legitimidad en *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh” en Oteiza, Enrique (comp.) (1997) *Cultura y política en los años '60*, Oficina de Publicaciones del CBC, Buenos Aires.
- Ferreira, Lilia (1994 (1980)) “Rigor e inteligencia en la vida de Rodolfo Walsh”, en Baschetti, Roberto, *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, Ediciones De la Flor.
- Ferro, Roberto (1998) *El lector apócrifo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Ferro, Roberto (1999) “La literatura en el banquillo. Walsh y la fuerza del testimonio”, en Cella, Susana (dir.) (1999) *Historia crítica de la Literatura Argentina. La irrupción de la crítica*, Vol. 10, Buenos Aires, Emecé.
- Ferro, Roberto (2000) “*Operación masacre*: investigación y escritura”, en Lafforgue, Jorge (editor) (2000) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires- Madrid, Alianza.
- Ferro, Roberto (2007) “Prólogo”, en Walsh, Rodolfo (2007b (1973) *Caso Satanowsky*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Ferro, Roberto (2009) “Palabras preliminares y criterios de edición”, en Walsh, Rodolfo (2009), *Operación masacre* (seguida de la campaña periodística), Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Ford, Aníbal (1987) “Walsh: la reconstrucción de los hechos”, en *Desde la orilla de la ciencia. Ensayos sobre identidad, cultura y territorio*, Buenos Aires, Puntosur.
- Grasselli, Fabiana (2010a) “Concepto de vanguardia y escritura testimonial en los programas estético-políticos de Rodolfo Walsh y Francisco Urondo”, en *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, N° 45, julio-octubre, Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense de Madrid, España.
- Grasselli, Fabiana (2010b) “La gravitación de los conceptos de memoria social y escritura testimonial en la obra de Rodolfo Walsh”, en *Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural*, Año 5, N° 8, mayo, Buenos Aires.
- Imperatore, Adriana (1999) “Voces, prácticas y apropiaciones de lo popular en la ficción de Walsh”, en Zubieta, Ana M. (comp.) *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura*, Buenos Aires, Eudeba.
- Jozami, Eduardo (2004) “Walsh y la “nueva izquierda” de los años ‘60”, en *Página/12*, Buenos Aires, 21 de marzo de 2004.
- Jozami, Eduardo (2006) *Rodolfo Walsh. La palabra y la acción*, Buenos Aires, Norma.
- Kohan, Martín (2000) “Saer, Walsh: una discusión política en la literatura”, en Lafforgue, Jorge (editor) (2000) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires- Madrid, Alianza.
- Kraniauskas, John (2000) “Rodolfo Walsh y Eva Perón: “Esa mujer””, en Lafforgue, Jorge (editor) (2000) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires- Madrid, Alianza.
- Lafforgue, Jorge (editor) (2000) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires- Madrid, Alianza.
- Lafforgue, Jorge (2004) “Rodolfo Walsh en y desde el género policial”, disponible en <http://www.unlz.edu.ar/catedras/s-liter-latin-1-2/artic8.htm>, acceso en mayo de 2007.

- Link, Daniel (1994) “Los setenta, Walsh, y la novela en crisis”, en *La chancha con cadenas: doce ensayos de literatura argentina*, Buenos Aires, Ediciones del Eclipse.
- Link, Daniel (2003) *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, Buenos Aires, Norma.
- Link, Daniel (ed.) (2007) *El violento oficio de escritor. Obra periodística 1953-1977*, Buenos Aires, Planeta.
- Mestman, Mariano (1997b) “Semanario CGT, Rodolfo Walsh: periodismo y clase obrera”, en *Causa y Azares*, N° 3, primavera, Buenos Aires.
- Pampillo, Gloria y Urtasun, Marta (2000) “Operación masacre y las estrategias de persuasión”, en Lafforgue, Jorge (editor) (2000) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires- Madrid, Alianza.
- Pesce, Víctor (2000) “Rodolfo J. Walsh, el problemático ejercicio del relato”, en Lafforgue, Jorge (editor) (2000) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires- Madrid, Alianza.
- Piglia, Ricardo (2000) “Rodolfo Walsh y el lugar de la verdad”, en Lafforgue, Jorge (editor) (2000) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires- Madrid, Alianza.
- Rama, Ángel (1994) “Las novelas policiales del pobre”, en Baschetti, Roberto (1994) *Rodolfo Walsh, vivo*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor
- Redondo, Nilda (2001) *El compromiso político y la literatura: Rodolfo Walsh. Argentina 1960-1977*, Santa Rosa, Amerindia y Universidad de Quilmes.
- Romano, Eduardo (2000) “Modelos, géneros y medios en la iniciación literaria de Rodolfo J. Walsh”, en Lafforgue, Jorge (editor) (2000) *Textos de y sobre Rodolfo Walsh*, Buenos Aires- Madrid, Alianza.
- Rud, Manuel “Breve historia de una apropiación. Apuntes para una aproximación al género policial en la Argentina”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, N° 17, Universidad Complutense de Madrid, disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/apropia.html>, acceso marzo de 2010.
- Viñas, David (2005) “Rodolfo Walsh, el ajedrez y la guerra”, en Viñas, David (2005), *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*, Vol. 2, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Verbitsky, Horacio (comp.) (1985) *Rodolfo Walsh y la prensa clandestina 1976-1978*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.
- Verbitsky, Horacio “Ética y Estética de Rodolfo Walsh”, en *Cuentos*, Biblioteca Página/12, sin año de edición.
- Vinelli, Natalia (2008) *Ancla. Una experiencia de comunicación argentina orientada por Rodolfo Walsh*, Buenos Aires, Editorial El Colectivo.

### **3. Estudios sobre Francisco Urondo**

- Aguirre, Osvaldo (2009) “Introducción”, en Urondo, Francisco (2009) *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos* (incluye ensayos, notas periodísticas, reseñas y entrevistas), Buenos Aires, Mansalva.
- Aguirre, R. (1979) *El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*, Buenos Aires, Editorial Fraterna.
- Aguirre, R. (1957) “Los poetas de nuestro tiempo” en *Primera reunión de arte contemporáneo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Bayley, E. (1957) “En torno a la poesía contemporánea: la poesía como realidad y comunicación” en *Primera reunión de arte contemporáneo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Baschetti, Roberto (2000) “Francisco Reynaldo “Paco” Urondo. ¿Para qué la Sorbona?” en *Culturas/Poetas Argentinos*, Madres de Plaza de Mayo.

- Bonano, Mariana (2001) “Proceso revolucionario latinoamericano y respuestas del intelectual. La producción de Francisco Urondo en la década del setenta”, en Actas 1º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura, Universidad de Mar del Plata.
- Bonano, Mariana (2009) “Crítica y poesía. Las intervenciones de Francisco Urondo en las publicaciones periódicas”, en Gerbaudo, Analía y Falchini, Adriana (2009) *Cantar junto al endurecido silencio. Escritos sobre Francisco Urondo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Cella, Susana (2006), “Valer la pena. Francisco Urondo: poesía y vida (prólogo)” en, Urondo, Francisco (2006) *Obra poética*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Dossier Urondo*, en *Diario de poesía*, N° 49, otoño, Buenos Aires.
- Falchini, Adriana (2009) “Dejo constancia. Francisco “Paco” Urondo, ese cronista”, en Gerbaudo, Analía y Falchini, Adriana (2009) *Cantar junto al endurecido silencio. Escritos sobre Francisco Urondo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Freidenberg, Daniel (1988/1989) “27 notas al pie de un mito”, en *Diario de Poesía*, N° 11, Buenos Aires.
- Freidenberg, Daniel (1999a) *Dossier Urondo*, en *Diario de poesía*, N° 49, otoño, Buenos Aires.
- Freidenberg, Daniel (1999b) “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”, en Cella, Susana (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, Vol. 10, Buenos Aires, Emecé Editores.
- García Helder, Daniel (1999) “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”, en Cella, Susana (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, Vol. 10, Buenos Aires, Emecé Editores.
- Gauna, Daniela (2009) “Los inicios del escritor: Francisco Urondo y Poesía Buenos Aires”, en Gerbaudo, Analía y Falchini, Adriana (2009) *Cantar junto al endurecido silencio. Escritos sobre Francisco Urondo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Gerbaudo, Analía y Falchini, Adriana (2009) *Cantar junto al endurecido silencio. Escritos sobre Francisco Urondo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Grasselli, Fabiana (2009) “Reconstrucción de la memoria colectiva de los sectores subalternos: el género testimonial como propuesta estético-política en la patria fusilada de Francisco Urondo”, *Revista Claroscuro*, N° 7, Centro de Estudios sobre Diversidad cultural, Universidad Nacional de Rosario, Rosario.
- Grasselli, Fabiana y Eva Rodríguez Agüero (2008) “Imágenes de mujeres militantes en los discursos de la memoria: el testimonio de María Antonia Berger en *La patria fusilada* de Francisco Urondo”, en Ciriza, Alejandra (coord.) *Política, Memoria y ciudadanía de Mujeres. Perspectivas subalternas*, Buenos Aires, Editorial Feminaria.
- Montanaro, Pablo (2003) *Francisco Urondo. La palabra en acción. Biografía de un poeta y militante*, Rosario, Homo Sapiens.
- Nofal, Rossana (2009) “Partes de guerra: el Trelew de Paco Urondo”, en Gerbaudo, Analía y Falchini, Adriana (2009) *Cantar junto al endurecido silencio. Escritos sobre Francisco Urondo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Redondo, Nilda (2005) *Si ustedes lo permiten prefiero seguir viviendo: Urondo, de la guerra y del amor*, Buenos Aires, Campana de Palo.
- Redondo, Nilda (2005a) “Intelectuales y lucha revolucionaria: Walsh, Conti, Cortázar”, en *Actas del 1º Congreso Regional del Instituto Internacional Iberoamericana. “Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la Literatura Iberoamericana”*, Rosario, disponible en <http://geocities.ws/aularama/ponencias/rstz/redondo.htm>, acceso en junio de 2009.

- Redondo, Nilda (2006) “Intelectuales y revolución. Argentina: Walsh, Conti, Urondo”, en *Razón y Revolución*, N° 15, 1er. semestre de 2006, Buenos Aires, pp. 31-41.
- Romano, Eduardo (1983) *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Romano, Eduardo (2002) “La novedad poética de Francisco Urondo en sus contextos”, en *Casa de las Américas*, N° 229, octubre-diciembre, La Habana, pp. 25-43.
- Ricci, Paulo (2008) “La única verdad es la poesía. Fraternidades políticas y poetización de la muerte. Javier Heraud y Francisco Urondo”, disponible en [http://www.rayandolosconfines.com.ar/critica\\_ricci.html](http://www.rayandolosconfines.com.ar/critica_ricci.html), acceso en julio de 2008.
- Sara, Natalia (2009) “Un acercamiento al teatro de Francisco Urondo”, en Gerbaudo, Analía y Falchini, Adriana (2009) *Cantar junto al endurecido silencio. Escritos sobre Francisco Urondo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.
- Zaidman, Samuel (1999) “La revolución poética”, en *Dossier Urondo*, en *Diario de poesía*, N° 49, otoño, Buenos Aires.

#### **4. Estudios históricos y sobre la cultura de las décadas del sesenta y setenta**

- AA. VV. (2003) *Vanguardias argentinas*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Altamirano, Carlos (2005) *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Altamirano, Carlos (2001) *Peronismo y cultura de izquierda*, Buenos Aires, Temas Grupo Editorial.
- Anguita, Eduardo y Caparrós, Martín (1997) *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina, 1966-1973*, Vol.1, Buenos Aires, Norma.
- Anguita, Eduardo y Caparrós, Martín (1998) *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina, 1976-1978*, Vol. 3, Buenos Aires, Norma.
- Ansaldi, Waldo y Funes, Patricia (1998) “Viviendo una hora latinoamericana. Acerca de las rupturas y continuidades en el pensamiento en los años veinte y sesenta”, en *Cuadernos CISH*, N°5, segundo semestre, Centro de investigaciones Socio Históricas, La Plata, pp.13-75.
- Antognazzi, Irma (1997) “La lucha armada en la estrategia política del PRT-ERP (1965-1976)” Dossier: Cien años de lucha socialista, en *Razón y Revolución* N° 3, invierno de 1997.
- Anzorena, Oscar (1998) *Violencia y utopía. Del Golpe de Onganía (1966) al Golpe de Videla (1976)* Buenos Aires, Ediciones del Pensamiento Nacional.
- Asborn, Martín (1993) *La moderna aristocracia financiera. Argentina 1930-1992*, Buenos Aires, El Bloque-CICSO.
- Aspiazu, D. y otros (2004) *El nuevo poder económico en la Argentina de los años '80*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Balvé, Beatriz y otros (2005) *Lucha de calles. Lucha de clases. Elementos para su análisis: Córdoba 1971-1969*, Buenos Aires, Ediciones RyR – CICSO.
- Berman, Marshall (1988) *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Siglo XXI.
- Berman, Marshall (1989) “Brindis por la modernidad”, en AA.VV. (1989) *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, Punto Sur, pp. 67-91.
- Bonavena, Pablo y otros (1998) *Orígenes y desarrollo de la Guerra Civil en la Argentina (1966-1976)* Buenos Aires, Eudeba.
- Canelo, Patricia (2003) “La Política contra la Economía. Las resistencias al plan económico de Martínez de Hoz al interior de la Junta Militar durante el Proceso de Reorganización Nacional (1976-1981)”, en *IX Jornadas Interescuelas de Historia*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba.

- Cella, Susana (1999) "Introducción. La irrupción de la crítica", en Cella, Susana (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, Vol. 10, Buenos Aires, Emecé Editores.
- Cohen Imach, Victoria (1995) "La otra Argentina en Crisis", en AA.VV. (1995) *Historia de Revistas Argentinas*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Editores de Revistas.
- Crespo, Horacio (1999) "Poética, política, ruptura", en Cella, Susana (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*, Vol. 10, Buenos Aires, Emecé Editores.
- de Diego, José Luis (2003) *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)* La Plata, Al Margen.
- de Pauw, Clotilde María (2007) *La Escuela ante las Diferencias, Igualdades y Desigualdades. Un análisis sobre Discursos y Prácticas Escolares* (tesis doctoral), Facultad de Ciencias Humanas de la UN de San Luis.
- Distéfano, María Graciela (2002) "Laberintos de una relación censurada: el mercado de arte en la Mendoza de los '60", en *Huellas... Búsquedas en Artes y Diseño*, N° 2, Universidad Nacional de Cuyo, p.87-98.
- Drucaroff, Elsa (dir.) (2000) *Historia crítica de la Literatura Argentina. La narración gana la partida*, Vol. 11, Buenos Aires, Emecé.
- Esquivada, Gabriela (2009) *Noticias de los Montoneros*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Feldman, Simón (1990) *La generación del 60*, Buenos Aires, Legasa.
- Fernández Moreno, César (comp.) (1972) *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI.
- Fernández Retamar, Roberto (1974) "Sobre la vanguardia en la literatura latinoamericana", en *Casa de las Américas*, Año 14, N° 82, La Habana, pp.119-121.
- Franco, Jean (1997) "Modernización, resistencia y revolución. La producción literaria de los años sesenta", *Escritura*, N° 3, enero-junio, Caracas, pp. 3-20.
- Foster, Hal (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Barcelona, Ediciones Akal.
- Hobsbaum, Eric (1995) *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica.
- Gilman, Claudia (2003) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Gillespie, Richard (1987) *Los soldados de Perón. Los montoneros*, Buenos Aires, Grijalbo.
- Gilly, Adolfo (1985) *La anomalía argentina (Estado, corporaciones y trabajadores)* México, Siglo XXI.
- Giunta, Andrea (1994) "Arte, represión: cultura crítica y prácticas conceptuales en Argentina", en VV.AA, *Arte, historia e identidad en América Latina*, Instituto de Investigaciones Estéticas, México, UNAM, pp. 882-884.
- Giunta, Andrea (1998) "Destrucción-Creación en la vanguardia argentina del sesenta, Arte y política. Mercados y violencia", *Razón y Revolución*, N° 4, Buenos Aires, reedición electrónica.
- Giunta, Andrea (2008) *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Giunta, Andrea y Malosetti Costa, Laura (2005) *Arte de posguerra*, Buenos Aires, Paidós.
- González, Horacio (2007) "Contorno en el centro", en *Contorno*, Buenos Aires, Ediciones Biblioteca Nacional.
- Gordillo, Mónica (2003) "Protesta, rebelión y movilización: de la Resistencia a la lucha armada, 1955-1973", en James, Daniel (dir.) *Nueva Historia Argentina. Violencia, autoritarismo y proscripción (1955-1976)* Buenos Aires, Sudamericana.
- Halperin Donghi, Tulio (1984) "Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta", en Rama, Ángel (1984) *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios.

- Isuani, Ernesto A. (1975) *Los proyectos político-ideológicos del sindicalismo peronista*, Mendoza, CEDEP.
- Izaguirre, Inés (comp.) (2009) *Lucha de clases, guerra civil y genocidio en Argentina 1973-1983: antecedentes, desarrollo, complicidades*, Buenos Aires, Eudeba.
- James, Daniel (2003) *Nueva Historia Argentina. Violencia, autoritarismo y proscripción (1955-1976)* Buenos Aires, Sudamericana.
- James, Daniel (2003) “Sindicatos, burócratas y movilización”, en James, Daniel (dir.) *Nueva Historia Argentina. Violencia, autoritarismo y proscripción (1955-1976)* Vol. 9, Buenos Aires, Sudamericana.
- James, Daniel (2006) *Resistencia e integración. El peronismo y las clase trabajadora argentina, 1946-1976*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Kohan, Néstor (2000) *De Ingenieros al Che. Ensayos sobre el marxismo argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Biblos.
- King, John (2007) *El Di Tella y el desarrollo y el desarrollo cultural argentino en la década del '60*, Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella.
- Leis, Héctor (1991) *Intelectuales y política 1966-1973*, Buenos Aires, CEAL.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman (2000) *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto.
- Longoni, Ana (1997) “Tucumán Arde: encuentros y desencuentros entre vanguardia artística y política”, en Oteiza, Enrique (coord.) *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, pp. 315-327.
- Longoni, Ana (1998) “El '68 argentino: Arte y Política”, en *Todo es historia*, N° 370, mayo, s/p.
- Longoni, Ana (2005) “El FATRAC, frente cultural del PRT/ERP”, en *Lucha Armada en la Argentina*, Año 1, N° 4, Septiembre/Octubre/Noviembre, Buenos Aires, pp.20-33.
- Mangone, Carlos (1997) “Revolución Cubana y compromiso político en las revistas culturales”, en Oteiza, Enrique (coord.) *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, pp. 187-205.
- Marín, Juan Carlos (2003) *Los hechos armados. Argentina 1973-1976*, Buenos Aires, La Rosa Blindada y P.I.Ca.So.
- Masotta, Oscar (2004) *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa.
- Matamoro, Blas (1975) *Oligarquía y literatura*, Buenos Aires, Ediciones del sol.
- Mestman, Mariano (1997a). “Consideraciones sobre la confluencia de núcleos intelectuales y sectores del movimiento obrero, 1968-1969”, en Oteiza, Enrique (coord.) *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires, pp. 207-230.
- Mudrovic, María Eugenia (1993) “En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80”, en *Revista Iberoamericana*, N° 164-165, julio-diciembre, Pittsburg, pp.445-468.
- Murmis, M, y Portantiero, J. C. (1971) *Estudios sobre los orígenes del peronismo*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Novaro, Marcos (2006) “Pasado reciente y escritura de la historia”, en Concurso de ensayos: Argentina los lugares de la memoria. Escuela de capacitación CEPA; en *La historia reciente como desafío a la investigación y pensamiento en Ciencias Sociales*, CAICYT CONICET, disponible en <http://ecursos.caicyt.gov.ar>, acceso en mayo de 2009.

- Novaro, Marcos (2008) "Los usos de la historia en la construcción del presente: dictadura y democracia vistas a la luz de sus 'historias recientes'" en *La historia reciente como desafío a la investigación y pensamiento en Ciencias Sociales*, CAICYT CONICET, disponible en <http://ecursos.caicyt.gov.ar>, acceso en mayo de 2009.
- O'Donell, Guillermo (1982) *El Estado burocrático autoritario. Triunfos, derrotas y crisis*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano.
- Ollier, María Matilde (1986) *El fenómeno insurreccional y la cultura política*, Buenos Aires, CEAL.
- Oteiza, Enrique (comp.) (1997) *Cultura y política en los años '60*, Oficina de Publicaciones del CBC, Buenos Aires.
- Pellettieri, Osvaldo (dir.) (2005) *Historia del teatro argentino en las provincias*, Buenos Aires, Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo (dir.) (2006) *El Teatro del Pueblo: una utopía concretada*, Buenos Aires, Galerna, Instituto Nacional del Teatro.
- Pacheco, Julieta (2010) "El Movimiento de Liberación Nacional (MLN) y la discusión sobre la estrategia armada en la Argentina (1960-1969)", en *Revista izQUIERDAS*, Año 3, N° 6
- Peralta Ramos, Mónica (1972) *Etapas de acumulación y alianza de clases en la Argentina (1930-1970)* Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Petras, James (1986) "El terror y la hidra: el resurgimiento de la clase trabajadora argentina", en Petras, James, *Clase, Estado y Poder en el Tercer Mundo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Ponza, Pablo (2006a) *Intelectuales críticos y la transformación social en Argentina (1955-1973) Historia intelectual, discursos políticos y conceptualizaciones de la violencia en la Argentina de los años sesenta-setenta*, tesis doctoral, Departamento Antropología Cultural i Història d'Amèrica i d'Àfrica, Universidad de Barcelona.
- Ponza, Pablo (2006b) "Existencialismo y marxismo humanista en los intelectuales argentinos de los sesenta", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, disponible en <http://nuevomundo.revues.org/2923>, acceso en julio de 2008.
- Pozzi, Pablo (2004) "*Por las sendas argentinas*" *El PRT-ERP, la guerrilla marxista*, Buenos Aires, Imago Mundi.
- Pozzi, Pablo (2007) "Historia oral y estudio de la guerrilla en la Argentina", en *VII Congreso Internacional de Historia Oral*, Guanajuato, México.
- Portantiero, Juan Carlos (1961) *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Ediciones Porción- Editorial Lautaro.
- Portantiero, Juan Carlos (1973) "Clases dominantes y crisis política en la Argentina actual", en Braun, Oscar (comp.) *El capitalismo argentino en crisis*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Portelli, Alessandro (1991) "Lo que hace diferente a la Historia Oral" en Schwarztein, Dora (comp.) *La historia oral*, Buenos Aires, CEAL.
- Prieto, Martín (2006) *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.
- Pucciarelli, Alfredo (ed.) (1999) *La primacía de la política. Lanusse, Perón y la Nueva Izquierda en tiempos del GAN*, Buenos Aires, Eudeba.
- Rama, Ángel (1984) *Más allá del boom: literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios.
- Richard, Nelly *Fracturas de la memoria*, Bs. As Siglo XXI, 2007.
- Rivera, Jorge (1998) *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Atuel.
- Rodríguez Agüero, Eva (2008) "Tensiones y debates en torno a la relación entre arte y política en los tempranos setenta. La columna de Jorge Romero Brest en la revista *Crisis*", en *Revista Question*, diciembre, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

- Rodríguez Agüero, Eva (2010) *Sobre la recepción de las ideas feministas en el campo político-cultural de los '70: Intervenir desde los márgenes*, tesis doctoral (inédito) Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Romano, Eduardo (1973) “Apuntes sobre cultura popular y peronismo”, en AA.VV., *La cultura popular del peronismo*, Buenos Aires, Cimarrón.
- Romero, Luis Alberto (1994) *Historia Social Contemporánea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Rosano, Susana (2003) “El peronismo a la luz de la ‘desviación latinoamericana’: literatura y sujeto popular”, en *Colorado Review of Spanic Studies*, Vol.1, N° 1, University of Colorado, pp.7-25.
- Sarlo, Beatriz (1985) “Intelectuales: ¿escisión o mimesis?”, en *Punto de Vista*, Año 7, N° 25, pp. 1-7.
- Sarlo, Beatriz (2001) *La batalla de las ideas (1943-1973)* Buenos Aires, Aries.
- Seoane, María (2007) “Rodolfo Walsh, la palabra no se rinde”, en *Caras y Caretas*, Cuaderno N°4, marzo 2007, Buenos Aires, Fundación Octubre.
- Sigal, Silvia (2002) *Intelectuales y poder en Argentina. La década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Svampa, Maristella (2003) “El populismo imposible y sus actores, 1973-1976”, en James, Daniel (dir.) *Nueva Historia Argentina. Violencia, autoritarismo y proscripción (1955-1976)* Buenos Aires, Sudamericana.
- Sondéreguer, María (2008) *Revista Crisis, (1973-1976) Antología*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Tarcus, Horacio (2007) “Las revistas culturales argentinas”, en *Catálogo de Revistas Culturales Argentinas (1890-2007)*, Buenos Aires, CeDInCI
- Terán, Oscar (1993) *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*, Buenos Aires, El cielo por asalto.
- Terán, Oscar (2004) *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en el siglo XX latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Terán, Oscar (2008) *Historia de las ideas en Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Tortti, María Cristina (1999) “Protesta social y Nueva Izquierda durante el Gran Acuerdo Nacional”, en Pucciarelli, Alfredo (ed.) *La primacía de la política. Lanusse, Perón y la Nueva Izquierda en tiempos del GAN*, Buenos Aires, Eudeba.
- Traba, Marta (2005) *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950, 1970*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Verón, Eliseo y Sigal, Silvia (2003) *Perón o Muerte*, Buenos Aires, Eudeba.
- Wortman, Ana (2002) “Vaivenes del campo intelectual político cultural en la Argentina”, en Mato, Daniel (comp.) *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Caracas, CLACSO, disponible en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/wortman.doc>, acceso en septiembre de 2009.

## 5. Debates conceptuales y teóricos

- Adorno, Theodor (1983) *Teoría estética*, Madrid, Ediciones Orbis.
- Agamben, Giorgio (2000) *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia, Pre-textos.
- Alabarces, Pablo (2004) “Cultrura(s) [de las clases] popular (es) una vez más: la leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular”, en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, Año 3, N°23, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, marzo, pp. 27-38.

- Alabarces, Pablo y Rodríguez, María Graciela (comp.) (2008) *Resistencias y mediaciones*, Buenos Aires, Paidós.
- Altamirano, Carlos (2005) *Para un programa de historia intelectual y otros ensayos*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo (1993) *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Edicial.
- Althusser, Louis (1988) *Ideología y aparatos ideológicos del Estado. Freud y Lacan*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Anderson, Perry (1979) *Consideraciones sobre el marxismo occidental*, México, Siglo XXI.
- Arfuch, Leonor (2007) *Crítica cultural, entre la política y la poética*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Baczko, Bronislaw (1999) *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Bajtín, Mijail (1986) *Problemas de la poética de Dostoevsky*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail (1989) *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Bajtín, Mijail (1990) *Estética de la creación verbal*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter (1971) *Iluminaciones I (Imaginación y Sociedad)* Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter (1982) *Para una crítica de la violencia*, México, La nave de los locos-Premiá editora.
- Benjamin, Walter (1987) "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos Interrumpidos I*, Madrid, Taurus, pp.16 - 57.
- Benjamin, Walter (1991) *El narrador*, Madrid, Editorial Taurus.
- Benjamin, Walter (1990) "El autor como productor", en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus.
- Berguero, Adriana y Reati, Fernando (1997) *Memoria colectiva y políticas del olvido*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Beverly, John (1992) "Introducción", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 18, N°. 36, Lima-Berkeley, pp. 7-18.
- Beverly, John (1993 (1989)) "The Margin at the Center: On testimonio", en *Against Literature*, Minnesota, University of Minnesota Press.
- Beverly, J. y Achúgar, H. (1992) *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 36, Lima-Berkeley, Latinoamericana Editores.
- Bignami, Ariel (1969) *Notas para la polémica sobre el realismo*, Buenos Aires, Galerna.
- Bignami, Ariel (1973) "Realismo, verdad artística y vanguardia", en Bignami, Ariel, *Arte, Ideología, Sociedad*, Buenos Aires, Símbola.
- Bignami, Ariel (1988) *Intelectuales y sociedad*, Buenos Aires, Editorial Grito Sagrado.
- Bourdieu, Pierre (1983) *Campo del poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios Ediciones.
- Bourdieu, Pierre (1988) *Sociología y cultura*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bourdieu, Pierre (1995) *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (1997) *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama.
- Brecht, Bertold (1987) *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península.
- Bürger, Peter (1987) *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- Catanzaro, Gisela (2003) "¿Por qué la Historia y no más bien la nada? Notas sobre el problema del tiempo y la causalidad", en Catanzaro, Gisela e Ipar, Ezequiel (2003), *Las aventuras del marxismo*, Buenos Aires, Gorla.
- Chartier, Roger (2000) *El juego de las reglas: lecturas*, México, Fondo de Cultura Económica.

- Ciriza, Alejandra (2002) “La densidad de la experiencia”, en *Revista El Rodaballo. Revista de cultura y política*, N° 14, Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto.
- Cuesta Bustillo, Josefina (1998) *Memoria e Historia*, Madrid, Marcial Pons.
- Dalmaroni, Miguel (2004) *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*, Melusina, Santiago de Chile.
- De Certeau, Michel (1999) *La cultura en plural*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- De Ípola, Emilio (2005) “Para ponerle la cola al diablo” (palabras preliminares), *La cola del diablo. El itinerario de Gramsci en América Latina*, Buenos Aires., Siglo XXI.
- De Santos, Blas (2006), *La fidelidad del olvido. Notas para un psicoanálisis de la subjetividad militante*, Buenos Aires, El cielo por asalto.
- Eagleton, Terry (1999) *La función de la crítica*, Barcelona, Paidós.
- Eagleton, Terry (1988) *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Eco, Humberto (1999) *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.
- Escarpit, Robert (1962) *Sociología de la literatura*, Buenos Aires, Los libros del mirasol.
- Ferrarotti, Franco (1990) *La historia y lo cotidiano*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Foucault, Michel (1988) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Buenos Aires, Planeta.
- Frete, Alicia (2000) “Entre el documento, la literatura y la política”, Universidad de Lund, Suecia, disponible en <http://folk.uio.no/jmaria/lund/2000/textos/4.pdf>., acceso en octubre de 2006.
- García Canclini, Néstor (1988) “La producción simbólica”, en García Canclini, Néstor *Teoría y método en Sociología del arte*, México, Siglo XXI.
- Ginzburg, Carlo (1981) *El queso y los gusanos*, Barcelona, Muchnick.
- Gramsci, Antonio (1960) *Los intelectuales y la organización de la cultura*, Buenos Aires, Lautaro.
- Gramsci, Antonio (1986) *Antología*, México, Siglo XXI.
- Grasselli, Fabiana y Laura Rodríguez Agüero (2008) “El testimonio como herramienta para la reconstrucción de la memoria de los sectores subalternos”, en Ciriza, Alejandra (coord.) *Política, Memoria y ciudadanía de Mujeres. Perspectivas subalternas*, Buenos Aires, Editorial Feminaria.
- Grasselli, Fabiana y Salomone, Mariano (2010) “La escritura testimonial en Rodolfo Walsh: politización del arte y experiencia histórica”, en *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, Santiago de Chile, Centro de Investigaciones Estéticas, Universidad Católica de Chile. En evaluación.
- Grignon, C. y Passeron, J. (1991) *Lo culto y lo popular, Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Grüner, Eduardo (1998) “Introducción. El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jamenson y Zizek”, en Jamenson, Fredric y Zizek, Slavoj (1998) *Estudios culturales. Reflexiones sobre el muticulturalismo*, Buenos Aires, Paidós.
- Grüner, Eduardo (2006) “Lecturas culpables. Marx(ismos) y la praxis del conocimiento”, en Borón, Atilio y otros (comp.) *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas*, Buenos Aires, CLACSO.
- Grüner, Eduardo (2007) “El espíritu de lo real”, en *Conjetural. Revista Psicoanalítica*, N° 47, septiembre, Buenos Aires.
- Halbwachs, Maurice (1950) *La mémoire collective*, Paris, PUF.
- Halbwachs, Maurice (2004) *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona, Anthropos.

- Hall, Stuart (1984) "Notas sobre la desconstrucción de «lo popular»", en Samuel, Ralph (1984) *Historia Popular y Teoría Socialista*, Barcelona, Crítica.
- Hoggart, Richard (1990) *La cultura obrera en la sociedad de masas*, México, Grijalbo, 1990.
- Huyssen, Andreas (2002) *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Incháurregu, Alejandro (2009) *¿Puede desaparecer una persona?*, disponible en: <http://www.elortiba.org/vallese.html#¿Puede desaparecer una persona>, acceso en junio de 2010.
- Jameson, Fredric (1989) *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Visor.
- Jameson, Fredric (1997) *Periodizar los '60*, Córdoba, Alción.
- Jara, R. y Vidal, H. (1986) *Testimonio y Literatura*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- Jauss, Hans Robert (1992) *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus.
- Jelin, Elizabeth (2002) *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI.
- LaCapra, Dominick (2006) *Historia en tránsito: experiencia, identidad, teoría crítica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Link, Daniel (2005) *Clases. Literatura y disidencia*, Buenos Aires, Norma.
- Löwy, Michael (2001) *Walter Benjamin. Aviso de incendio*, Argentina, Fondo de Cultura Económica.
- Lukács, Georg (1969) *Historia y conciencia de clases*, México, Grijalbo.
- Lukács, Georg (1984) *Teoría de la novela*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Marx, Karl (1971(1857-1858)) *Elementos fundamentales de la crítica de la Economía Política* (Borrador) Vol.2, Buenos Aires, Siglo XX.
- Marx, Carlos (1973) *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, en Marx, Carlos y Engels, Federico, *Obras Escogidas*, Tomo 4, Buenos Aires, Editorial Ciencias del Hombre.
- Marx, Karl y Friedrich Engels (2003) *Escritos sobre literatura*, Buenos Aires, Colihue.
- Marx, Karl y Friedrich Engels (2003a) *El manifiesto comunista*, Buenos Aires, Tesis 11 Grupo Editor.
- Marx, Carlos (2008) *Introducción a la crítica de la economía política 1857*, Buenos Aires, Ediciones Luxemburg.
- Marcuse, Herbert (1968) *Cultura y Sociedad*, Buenos Aires, Editorial Sur.
- Mato, Daniel (2001) "Introducción", en *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Buenos Aires, CLACSO.
- Nofal, Rossana (2002) *La escritura testimonial en América Latina*, Tucumán, Instituto Interdisciplinario de Estudios Americanos, Facultad de Filosofía y Letras.
- Nora, Pierre (1984) "Betwen Memory and History", en Nora, Pierre (ed.) *Realms of memory. The construction of the French Pass.*, Vol. 1, Nueva York, Columbia University Press.
- Oberti, Alejandra y Pittaluga, Roberto (2001), "Retazos para una memoria" en *El Rodaballo. Revista de política y cultura*, N° 13, Buenos Aires, Ediciones El cielo por asalto.
- Payne, Michael (2002) *Diccionario de Teoría Crítica y Estudios Culturales*, Buenos Aires, Paidós.
- Pêcheux, Michel (1978) *Hacia el análisis automático del discurso*, Madrid, Gredos.
- Piglia, Ricardo (1965) "Literatura y sociedad", en *Literatura y sociedad*, Nro.1, p.11.
- Pollak, Michael (2006) *Memoria, olvido, silencio*, La Plata, Ediciones al margen.
- Portantiero, Juan Carlos (1999) *Los usos de Gramsci*, Buenos Aires, Grijalbo.
- Ricoeur, Paul (2000) *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, París, Du Senil.
- Rubel, Maximilien (1970) *Karl Marx. Ensayo de biografía intelectual*, Buenos Aires, Paidós.
- Samuel, Raphael (ed.) (1984) *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.
- Salomone, Mariano (2008) "Sobre las relaciones entre pasado y presente. Cuestiones de política y memoria en Argentina", en Ciriza, Alejandra (coord.) *Política, Memoria y*

- ciudadanía de Mujeres. Perspectivas subalternas*, Buenos Aires, Editorial Feminaria.
- Sarlo, Beatriz (1993) “Una sociología corrosiva”, en *Clarín*, suplemento “Cultura y Nación”, Buenos Aires, 27 de mayo de 1993.
- Sarlo, Beatriz (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Sartre, Jean Paul (1974) “Prólogo”, en Fanon, Frantz (1974) *Los condenados de la tierra*, Buenos Aires, FCE.
- Sartre, Jean Paul (1979) *Crítica de la razón dialéctica*, libro I, Buenos Aires, Losada.
- Sartre, Jean Paul (1990) *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada.
- Skłodowska, Elzbieta (1992) *Testimonio hispanoamericano*, New York, Peter Lang.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2003) “¿Puede el subalterno hablar?”, en *Revista Colombiana de Antropología*, N° 39, enero-diciembre, Bogotá, pp. 297-364.
- Surkov, Alexei (1955) “Acerca del estado y los problemas de la literatura soviética”, en *Cuadernos de Cultura*, N° 20, pp.59.
- Thompson, E. P (1990) *Costumbres en común*, Barcelona, Crítica.
- Thompson, E.P. (2000) *Agenda para una historia radical*, Barcelona, Crítica.
- Thompson, E.P. (2001) *Obra esencial*, Barcelona, Crítica.
- Thompson, E. P. (2005) *Antología*, Crítica, Barcelona.
- Todorov, Tzvetan (2000) *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós.
- Vedda, Miguel (2006) *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista*, Buenos Aires, Gorla.
- Viñas, David (2005), *Literatura argentina y política. De Lugones a Walsh*, Vol. 2, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Voloshinov, Valentín (1976) *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Williams, Raymond (1980) *Marxismo y Literatura*, Barcelona, Península.
- Williams, Raymond (1981) *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona, Editorial Paidós.
- Williams, Raymond (2000) *Palabras clave, un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Nueva Visión, Buenos Aires.
- Williams, Raymond (2001) *Cultura y sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Williams, Raymond (2002) *La política del modernismo*, Buenos Aires, Manantial.
- Yerushalmi, Yosef y otros (1998) *Usos del olvido*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Yúdice, George (1992) “Testimonio y concientización”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 18, N° 36, Lima-Berkeley, pp. 207-227.
- Zimmerman, Marc (1991) “El otro de Rigoberto: los testimonios de Ignacio Bizarro Ujpán y la resistencia indígena en Guatemala”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 18, N° 36, Lima-Berkeley, pp. 229-243.
- Zizek, Slavoj (comp.) (2002) *Ideología. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Zubieta, Ana María (2004) *Cultura popular y cultura de masas*, Buenos Aires, Paidós.