



*DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES
UNIVERSIDAD NACIONAL DEL SUR*

Tesina de Licenciatura en Letras

Poesía/revolución.

Conexiones y divergencias entre prácticas sociales de
los setenta, antes y durante la dictadura militar
argentina (1976-1983): Urondo y Gelman.

Agustín Hernandorena

Bahía Blanca

2014

Argentina

Esta tesina se presenta como trabajo final para obtener el título de Licenciado en Letras de la Universidad Nacional del Sur. Contiene el resultado de la investigación desarrollada por Agustín Hernandorena, en la orientación Metodología Literaria, bajo la dirección de la Lic. Norma Edith Crotti.

Poesía/revolución. Conexiones y divergencias entre prácticas sociales de los setenta, antes y durante la dictadura militar argentina (1976-1983): Urondo y Gelman.

ÍNDICE

Introducción. Preguntas preliminares, fundamentación, objetivos.....	1 - 4
Estado de la cuestión: <i>¿Un problema a resolver o una ventaja previa?</i>	4
Hipótesis de lectura.....	4 - 5
Marco teórico.....	5 - 7
Capítulo I. Tiempos convulsos: de la pluma al fusil. Experiencias de radicalización política peronista en la Argentina (1955-1976).....	8 - 20
Capítulo II. Años de calentura histórica: la figura del intelectual militante en tiempos de revolución (durante los sesenta y setenta).....	21 - 33
Capítulo III. <i>Beauty is difficult</i> : escribir en el campo de batalla o en medio de los <i>Hechos</i> (1974-1978) de Juan Gelman.....	34 - 47
Capítulo IV. <i>Paco Urondo</i> : revolución hasta la muerte. Un recorrido por algunos poemas de <i>Cuentos de batalla</i> (1973-1976).....	48 - 58
Coda.....	59
Bibliografía.....	60 - 63

INTRODUCCIÓN | Preguntas preliminares, fundamentación, objetivos

Elegimos dos términos para iniciar un recorrido posible: *poesía* y *revolución*. Surgen, entonces, algunas preguntas: ¿Existe una relación explícita entre poema y revolución? ¿El texto poético da cuenta del proceso revolucionario? Si la respuesta fuera afirmativa, ¿cómo lo hace? ¿Qué potencialidad política adquiere la poesía en un contexto determinado? ¿Puede el poema considerarse una herramienta de lucha? ¿De qué modo, mediante qué tipo de mecanismos puede convertirse en un medio de combate o resistencia? ¿Podemos leer el *tiempo histórico* a través del *tiempo poético*?

Este trabajo propone una o varias lecturas del poema que emerge en el medio de la lucha armada, el secuestro, la tortura, la violación, el saqueo, la desaparición, la muerte, el silencio. Ante un nuevo estado de cosas, se requiere, por lo tanto, un nuevo modo de hacer frente a lo desconocido. El lenguaje, entonces, transgrede las reglas, hace un hueco en el medio del horror¹, se reinventa ante el nuevo escenario. Lo que está sucediendo, nunca sucedió: ¿Cómo reacciona el discurso poético? ¿Cómo actúa, la palabra, frente al lema “el silencio es salud”? ¿Cuál es su lugar y cuál su tarea? Irrumpe, por eso, la palabra justa (‘le mot juste’), en los términos tanto de incesante *justeza* como de implacable búsqueda de *justicia*².

Al querer hacer un recorte aparece el problema del límite. Decidimos seleccionar el período 1955-1976; las condiciones, los modos, las creencias, los debates, los horizontes, los discursos, las prácticas, los problemas y la manera de solucionarlos de la cultura argentina de *los setenta* resultan de un complejo proceso de radicalización política que se desata en 1955 con el

¹ En relación con esto, se puede consultar a Dominick LaCapra (2005) quien afirma: “Escribir el trauma sería una de esas reveladoras secuelas dentro de lo que llamé escritura traumática o postraumática (o quehacer significativo en general). Implica *acting out*, repaso y, en alguna medida, elaboración, cuando se analiza y se ‘da voz’ al pasado, procesos todos que implican avenirse a las ‘experiencias’ traumáticas, los sucesos límite y sus efectos sintomáticos, y que se articulan en distintas proporciones y en formas híbridas. Con frecuencia, se considera que escribir el trauma es ponerlo en acto, lo que a veces implica igualarlo al *acting out* en el discurso performativo o el quehacer artístico [...] Si bien puede inducir a una escritura más o menos lírica, impregnada de *pathos*, que conmueva al lector, implica una relación participativa con el objeto de estudio literario, cinematográfico o artístico o su emulación, lo que a veces impide un análisis más crítico [...] La historiografía, la literatura y otras disciplinas tienen cada una de ellas maneras específicas de abordar la inscripción del trauma, escribiendo acerca de él y escribiéndolo. Suscitan, además, preguntas provocadoras, tanto más apremiantes cuanto más tocan temas delicados, cargados de afectos y valores, como los que plantean los acontecimientos traumáticos límite (2005: 192-208).

² Susana Cella (2007) recuerda la frase de Gustave Flaubert y se la adjudica, con un nuevo sentido, a la poética de Urondo.

derrocamiento del régimen peronista ejecutado por la “Revolución Libertadora”. Esa radicalización se profundiza en *los sesenta*, encarnándose alrededor de la figura *pendular* de Perón que, de modo estratégico, prepara el terreno para su retorno al poder en 1973, después de dieciocho años de proscripción partidaria.

La década del setenta puede pensarse como un bloque, como una *época*, se habla de *los setenta* y allí convergen todo tipo de acontecimientos, protagonistas, modos de producción, triunfos y fracasos, vencedores y vencidos, creencias desmoronadas, luchas armadas, condicionamientos que marcan los hechos posteriores, acciones políticas y sociales con potencial revolucionario que hacen de esa época un mojón de indiscutido valor histórico. En ese marco, atendemos a un punto clave: el lugar que ocupa el intelectual en la Argentina del período, su participación activa en la lucha armada y el carácter de su producción artística.

La valorización de la política y la esperanzadora revolución social se constituyen en problemáticas fundamentales, y el intelectual, en portador esencial de las ideas que sostienen las prácticas o, en su defecto, en ejecutor de ellas. La figura del intelectual comienza a jugar un papel primordial en ese proceso de transformación. Una vez más, debemos poner un linde. Seleccionamos, para su estudio, dos intelectuales relacionados con la militancia política, llegados del campo de la literatura, del mundo de las letras; Francisco “Paco” Urondo (Santa Fe, 1930-Mendoza, 1976) y Juan Gelman (Buenos Aires, 1930-México DF, 2014). Dado que este trabajo no puede abarcar la entera y prolífica producción artística de estos dos poetas argentinos, acotamos el recorrido, fundamentalmente, a dos textos: *Cuentos de batalla* (1973-1976) de Francisco Urondo y *Hechos* (1974-1978) de Juan Gelman.

¿Por qué Urondo y Gelman? Ambos resultan figuras emblemáticas de su época, en ambos se respira un clima de euforia revolucionaria, primero; de decepcionante derrota, después, y sus producciones nos permiten ir de uno a otro, sin dificultades. Además y por sobre todas las argumentaciones posibles, la presente selección de textos nos permite decir, en términos de Miguel Briante, que antes que el estado de cosas, lo que se subvierte es el lenguaje, que “alumbró una nueva verdad sobre sí mismo y por lo tanto sobre lo que nombra” (Briante, 2004: 234). Hacer, entonces, una relectura de producciones artísticas comprometidas con los hechos de ese período histórico, puede llevarnos al debate de problemáticas que formaban en su momento y forman actualmente parte de las discusiones argentinas: el papel del Estado, la redistribución del

ingreso, el uso y abuso de la memoria, la tarea del intelectual en relación con los fines últimos de la transformación estructural del país.

Francisco Urondo y Juan Gelman participan del mismo espacio de conflicto, uno y otro comparten horizontes, creencias, ilusiones. *Cuentos de batalla* aparece “incompleto”, interrumpido por la muerte traicionera que lo encuentra en Mendoza, donde se respiraba la inminencia de la revolución. *Hechos*, en cambio, surge en medio del horror del genocidio, desde el exilio asiste al socavamiento de la esperanza revolucionaria. El *diálogo* es permanente e intenso, los textos dan cuenta de esa comunicación; desde formas diversas quizá, los dos hacen referencia a la revolución y a la literatura, pertenecen a una generación que podemos llamar del *intelectual/militante*. En tal sentido, la poesía del momento, concebida “como revolucionaria” sin establecer límites entre la práctica específicamente literaria y la práctica político-social, es posible estudiarla a partir de Urondo, y también de Gelman. De esa especie de conexión y convergencia, como ya veremos, hay una explicación que no necesita justificación, y es que tanto Urondo como Gelman dejaron evidencias de compartir creencias, ¿sus textos poéticos también?

Realizar un abordaje a los textos poéticos seleccionados, a partir de los problemas que vinculan a la literatura con el contexto espacio-temporal en que surge, nos permitirá comprender la producción literaria que desarrollan antes y durante la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) desde una militancia intensa y de prácticas con un compromiso político manifiesto. Esta elección supone un límite, condiciona una zona de lecturas posibles y se manifiesta consciente de las posibilidades no exploradas.

El propósito de este trabajo no pasa, sin embargo, por indagar en los poemas únicamente los elementos que se pudieran explicar por la posición político-militante de sus autores. Esto sería realizar lo que ya ha hecho gran parte de la crítica que se ocupó de la poesía de la época y que se sintetizaría en: “esto se entiende porque Urondo era militante”. Y que, además, expresamente, se dedicó a explicar metáforas, traducir imágenes, reponer elisiones, como si ese tiempo histórico y el estado de cosas generara la imposibilidad de transformarse en contenido, como si el lenguaje poético fuera una manera de “encubrir”, de decir aquello que no se podía decir en el momento. Esta crítica no ha tenido en cuenta un aspecto que resulta esencial a la luz de nuestra investigación: las condiciones de *lo real* eran inéditas y la elección de la forma

implicó un nuevo modo de decirlo. Abordaremos los textos, ahondando en la dialéctica entre forma y contenido, en la fuerte correlación entre texto y función en ese particular estado de lucha y resistencia.

Estado de la cuestión: *¿un problema a resolver o una ventaja previa?*

El vínculo poesía/revolución no ha sido muy trabajado por la crítica y, menos aun desde los límites propuestos en esta ocasión. Hemos indagado esa relación en libros, revistas literarias, artículos, historias críticas, biografías, publicaciones especializadas y obtuvimos un resultado parcial y escaso. Los autores escogidos en el presente trabajo no han sido tratados desde la perspectiva en que aspiramos a hacerlo y los textos críticos encontrados vinculan *poesía* y *revolución* desde una “lectura biografista”³. No hemos hallado crítica alguna que haya analizado con minuciosidad los poemarios escogidos, ni trabajado exhaustivamente esos poemas de Urondo y Gelman relacionando las prácticas poética y militante. Las investigaciones de Bachelard (2012), Dalmaroni (1993), Freidemberg (1999) y Glantz (2000) -en el caso de Gelman- y Battilana (2004), García Helder (1999a; 1999b), Gerbaudo y Falchini (2009) y Prieto (2006) -en el caso de Urondo- ofrecen núcleos críticos de análisis funcionales a nuestro estudio.

Por otra parte, lo que algunos textos críticos no han obviado es su condición de intelectuales. Se suele hacer mención de la relación interpersonal, de los poemas dedicados, de las cartas cruzadas; no obstante, no hay indagación profunda que ponga en diálogo la citación recíproca que realizan en el contexto de su época formando parte de una trama en que poesía y revolución social son elementos que se entrecruzan intencionalmente. En tal sentido, consideramos especialmente aquellos en los que se hace mención a los poemarios que interesan en el desarrollo de la presente investigación.

Hipótesis de lectura

En el proceso de radicalización política que se materializa en acciones concretas sobre fines de la década del sesenta y comienzos de los setenta, Francisco “Paco” Urondo y Juan Gelman emergen como escritores que participan decididamente de la lucha armada y además, de la batalla cultural: el lenguaje como un arma de transformación social.

³ Nos referimos a Göttling (2000); Montanaro (2003); Rama (1997); Rodríguez Núñez (2001); Sillato (1996).

En *Cuentos de batalla* de Francisco Urondo y *Hechos* de Juan Gelman, particularmente, en este sentido los poemas se proyectan como un arma de resistencia en el campo de la cultura y en el campo político, como una herramienta más de la lucha armada que se entabla en Argentina durante *los setenta*. Existe una fuerte correlación entre el contenido de los poemas y la posición real que ocupan esos poetas-militantes en el ámbito sociopolítico del país. En los poemarios advertimos la manifestación de creencias y posicionamientos que restringen y condicionan su producción y, a la vez, les imponen nuevos modos de intervención en el campo social y estético.

Marco teórico

En las últimas décadas, la relación conceptual literatura/política ha suscitado numerosas producciones teóricas. Entre el material que suele considerarse ineludible, los sucesivos y meticulosos estudios de Jacques Rancière se destacan y asumen una actualidad significativa.

La expresión “política de la literatura” implica, entonces, que la literatura interviene *en tanto que literatura* en ese recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido. Interviene en la relación entre prácticas, entre formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes (Rancière, 2011b: 16-17; las cursivas nos pertenecen).

Los ensayos que componen *Política de la literatura* van de lo general a lo particular. Si bien Rancière parte de las nociones que delimitan su proyecto, no es menos cierto que desemboca en textos y autores que estudia con minuciosidad: Flaubert, Balzac, Mallarmé, Proust. A diferencia de lo que suele resultar de la crítica francesa, “acusada” de ocuparse solo de su propia literatura, irrumpen también ensayos sobre Brecht y Borges. Los ensayos de Jacques Rancière formarán parte del marco teórico que nos permitirá construir nuestra argumentación acerca de que *Cuentos de batalla* y *Hechos* ponen en evidencia la relación literatura/ política.

El trabajo de Claudia Gilman (2003) es un referente imposible de obviar para el recorrido que se inicia. *Entre la pluma y el fusil* enmarca, limita y permite entender el período que se transita *los años setenta* y se constituye en el soporte teórico mediante el cual este estudio busca poder comprender con mayor amplitud y precisión el período circunscripto. Gilman indaga principalmente en los debates que se suscitaron y explicita los lugares en que los intelectuales, sobre todo los escritores, quedaron ubicados durante *los sesenta y setenta*. La investigación pone de manifiesto el compromiso que tuvieron con la esperanza de “liberación de sus pueblos”, su

lugar, su participación, su influencia. Analiza cómo los escritores intentaron combinar una práctica específica, como la literatura, con una labor de acción militante. En un principio, esos escritores (narradores, poetas, críticos, pensadores), comprometidos con las ideas, adherían a las diferentes corrientes partidarias y grupos guerrilleros de la época con el objetivo de convencer a su pueblo de la necesidad de una verdadera revolución social. Más tarde, esas mismas figuras públicas se enfrentaron con un dilema más complejo. Los caminos de la revolución comenzaron a complejizarse, exigieron un mayor compromiso y los intelectuales, entonces, iniciaron un cuestionamiento a sus propios campos de acción y a la intervención real en el campo de batalla. Fue el tiempo del intelectual comprometido con la lucha armada. El pasaje del intelectual latinoamericano de un *estado pasivo* a un *estado activo*, es el que desanda Claudia Gilman en su ensayo⁴.

Como Gilman (2003) afirma en la introducción, con referencia a su trabajo, los estudios de Silvia Sigal (1991) y Oscar Terán (2012), se vuelven pertinentes también para avanzar en la presente investigación, porque se han dedicado a la historia intelectual del período, refrendan la importancia de la política como valor fundador y legitimador de las prácticas y convicciones intelectuales de entonces. Sus hipótesis y la pertinencia de un análisis desde la perspectiva del objeto o figura “intelectual” son puntos de partida inevitables para analizar la producción literaria en la Argentina del período y la búsqueda de un programa estético-ideológico compatible con esa asunción de valores.

En la búsqueda de un mejor acercamiento a nuestro objeto de estudio, el ensayo *Peronismo y socialismo* de Juan José Hernández Arregui nos permite entender cuáles fueron las razones y las dinámicas políticas que llevaron al movimiento peronista a dar “un giro hacia la izquierda” a principios de *los sesenta* y cómo los protagonistas del campo intelectual argentino se fueron plegando a las diferentes vertientes armadas del movimiento.

Más arriba nos referimos a los *intelectuales*, a los *campos de acción*. Para poder comprender con mayor exactitud los espacios y quiénes lo componen, la postura teórica de Pierre

⁴ “Francisco Urondo, Rodolfo Walsh participaron en la lucha armada, y Haroldo Conti la apoyó, cuando eran hombres maduros, pasados los 40, con hijos, mujeres, una obra importante detrás. No lo hicieron atacados por una erisipela ‘revolucionaria’; sabían perfectamente lo que arriesgaban, la vida y, lo peor, todos los alrededores amados de esa vida. Los empujaba el ansía de poner fin a la indignidad, después de medio siglo de indignidad en la Argentina” (Gelman, 1983: 23).

Bourdieu (1997) resulta imprescindible. Las herramientas y conceptos que aporta desde los estudios sociológicos nos permiten obtener una perspectiva más precisa del *campo intelectual* de la época, primer horizonte de conflicto estético-político (cfr. Rancière, 2011a). Ese campo constituye un espacio de lucha y competencia incesante, en el que son fundamentales las relaciones recíprocas, la sociabilidad, el reconocimiento o indiferencia de los pares, las convergencias y divergencias dentro de un mismo grupo. El concepto de *campo* de Bourdieu se torna clave e indispensable para pensar el período de *los setenta* como un campo intelectual en conflicto.

CAPÍTULO I | Tiempos convulsos: de la pluma al fusil. Experiencias de radicalización política peronista en la Argentina (1955-1976)

1- Introducción: tejidos, nudos, problemas

El derrocamiento de Perón en 1955, que supuso el fin de un período nefasto para el pueblo, para los autores materiales (las Fuerzas Armadas) y para el heterogéneo conjunto de autores intelectuales-cómplices pasivos (amplio arco opositor al peronismo con la connivencia de gran parte de la Sociedad Civil), significó, contrariamente, la inauguración de lo que, nos gustaría denominar, tiempos convulsos. Con el pretendido objetivo de librar al pueblo del “mal sueño peronista”, la remoción y posterior exilio del líder que había buscado la inclusión de los sectores postergados por las políticas de Estado y marginados del sistema político hasta 1943, dio lugar a un escenario político-social original, le proporcionó recursos y modos de hacer desconocidos hasta el momento y dio inicio a agitadas prácticas en la vida política del país hasta, por lo menos, 1976 cuando se instaló el terrorismo de Estado.

En esta instancia, el objetivo del capítulo es realizar un recorrido posible por ese nuevo escenario abierto, involuntariamente (¿?) por el peronismo desde su forzada caída en 1955. Nos interesa dar cuenta, aunque sea de manera sucinta, no reduccionista, por un lado, del proceso germen por y a través del cual se fue conformando una cultura política radicalizada, que estableció nuevos modos de intervenir políticamente y de comprender la cosa pública. Por el otro, del modo en que el campo cultural en general y los hechos y protagonistas de la década de 1960, en particular, se fueron infiltrando en la arena política argentina, alimentando ese momento histórico y dotándolo de características complejas. Y, sin dejar de observar los acontecimientos externos e internos que permitieron su origen, ¿afianzamiento? y consumación final, proponemos indagar cuáles fueron las particularidades y cómo, a través de su insoslayable injerencia en el campo político, adquirieron una nueva arista.

Entendemos que el período seleccionado es un entramado complejo de hechos y relaciones, divergencias y conflictos, en el que se pueden distinguir un sinnúmero de nudos. Por eso, escogemos tres de ellos, de modo arbitrario, basándonos en una lógica temporal que no siempre favorece este tipo de análisis.

A) Nudos temporales

El 1.^{er} **nudo** se puede encontrar en el período que va desde la irrupción de la dictadura autoproclamada “Revolución Libertadora” en 1955 hasta principios de la década de 1960.

El 2.^{do} **nudo** abarca desde la instalación de la *represiva* “Revolución Argentina” en 1966 hasta el retorno del peronismo al gobierno constitucional en 1973, después de dieciocho años de proscripción.

El 3.^{er} **nudo**, estrecho temporalmente, pero de una densidad inusual, propone una lectura desde el triunfo de Perón en septiembre de 1973 hasta el 24 de marzo de 1976 en que una nueva dictadura genocida se autoproclamó “Proceso de Reorganización Nacional”.

¿Por qué tejidos? ¿Por qué nudos? La trama de cualquier proceso histórico presenta puntadas y remedos, redes y parches, avances y repliegues, continuidades y rupturas constantemente. Justamente, ahí radica su complejidad: es una construcción incesante. No existe una trama lineal, una evolución progresiva en la construcción histórica. Enfrentamos un problema y predecimos nuevas preguntas. La historia está atravesada por voces que la reescriben *todo el tiempo*, por eso es necesario poner de manifiesto qué dicen pero antes que nada quiénes dicen. Vamos a intentar deshacer algunos nudos del complejo entramado político argentino.

1- Excluido Perón: sociedad civil politizada, sectores populares con visibilidad en el campo, sistema dual, resistencia sindical peronista

La última etapa del régimen peronista se caracterizó por un recrudecimiento de los conflictos sociales y por abiertas confrontaciones con diferentes sectores (la Iglesia Católica, las Fuerzas Armadas y los sectores medios). Abrió demasiados frentes de combate y fue debilitándose progresivamente. Waldo Ansaldi (1995) introduce una idea fundamental para entender la caída del peronismo dentro de un andamiaje histórico signado por -lo que él denomina- un frustrado intento de solución a la “crisis de hegemonía política” que muestra su punto inicial en 1930, año en el que la burguesía liberal sigue sin encontrar representatividad política y se enfrenta con una crisis económica; la dinámica económica, sobre la cual se había logrado construir un paradigma hegemónico, empezaba a evidenciar fisuras.

El derrocamiento de Perón muestra nuevamente grietas dentro del entramado político nacional: el surgimiento de una fuerza que no supo consolidarse y sostenerse desmontada por el poder de las FF. AA. que, por tercera vez⁵, interrumpían un gobierno constitucional, esta vez asombrosamente, en nombre de la “democracia” frente a la “tiranía peronista”.

El proceso peronista le otorgó visibilidad a lo que nos atrevemos a denominar y conceptualizar como *sectores populares*. La emergencia de este sector social excluido de las decisiones políticas encuentra, en el Estado peronista, un canal de expresión de sus demandas durante tanto tiempo postergadas. Carlos Altamirano (2000) destaca los primeros años como de bienestar y energía reformadora. Con crecimiento industrial sostenido, incremento de salarios, altos precios para la exportación agrícola argentina; con expansión del consumo, florecimiento de la legislación social y sindicalización masiva, dando respuesta a la esperada justicia social, resolvió lo que hasta el momento era un *conflicto*. Advierte una serie de nacionalizaciones, la formación de nuevas empresas públicas como el Instituto Argentino de Promoción del Intercambio (IAPI) que le otorgó al aparato estatal un papel rector en el proceso económico y favoreció el logro de la independencia económica. Además, la conformación progresiva de la doctrina justicialista (entonces en formación) permitió construir soberanía política.

La transformación cualitativa de la sociedad argentina de esos años se dio a partir, no solo de la visibilidad y la respuesta que encontró la masa popular en el Estado, sino también de los derechos que se le proporcionaron: un mayor acceso a la educación formal y un estado de bienestar que permitió un creciente ingreso popular al consumo de bienes culturales. La progresiva posibilidad de que los hijos de los trabajadores accedieran a estudios universitarios fue conformando un complejo entramado de actores sociales que comenzaron a exigirle al Estado, a la sociedad política, nuevas respuestas para nuevas demandas. El peronismo resolvió, de algún modo, el conflicto social⁶ y, a su vez, complejizó la trama social sobre la que se asentaba. Permitió un masivo ascenso social de los sectores populares, canalizó una paulatina ampliación de derechos y creó un estado de bienestar que la sociedad, no solo pretendería conservar, sino además intensificar y extender. Los sectores populares asistieron a una verdadera redistribución de la riqueza que -como sostiene Juan Carlos Torre (1997)- a través del control de

⁵ Con las dos primeras interrupciones constitucionales nos referimos a los golpes de Estado que produjeron en 1930, el derrocamiento del presidente Hipólito Yrigoyen y, en 1943, el derrocamiento del presidente Ramón Castillo.

⁶ Este es un sintagma propuesto por Ansaldi (1995) sobre el cual, más adelante, vamos a retornar.

los precios relativos, logró hacer compatible el incremento simultáneo de salarios tanto de los trabajadores como de los empresarios. Entonces, ya no era solo una masa ubicada en el nivel más bajo de la pirámide, que empujaba a los que ya estaban hacia arriba, a posiciones obreras más altas y hacia los estratos medios, en los términos de Gino Germani -citado en Torre (1997)-, sino una sociedad movilizada que supo recorrer el arduo camino hacia los sectores medios, equipada con herramientas y verdaderos recursos de presión, un capital simbólico fundamental para entender los procesos históricos que habrían de sobrevenir.

La “Revolución Libertadora” quebró por la mitad la segunda presidencia de Juan Domingo Perón e introdujo una profunda disyunción entre la sociedad y el funcionamiento de la política argentina, dio como resultado la emergencia paulatina de un sistema político dual (cfr. Cavarozzi, 1997). Es decir, los canales de expresión de las demandas no solo se realizaron a través del cauce institucional, en el que los sectores populares peronistas supieron reconocerse como una voz válida en el decenio 1945-1955, sino que, a partir del derrocamiento del líder y la consecuente proscripción del movimiento, crearon nuevos mecanismos de diálogo y presión para canalizar sus demandas con el Estado y se abrieron canales extrainstitucionales. Cavarozzi (1997) habla de “parlamentarismo negro” para referirse a un estilo de hacer política que se fue conformando a raíz de la frustrada implementación de los proyectos pertenecientes a los militares “democráticos” y de la no prevista configuración de nuevos patrones de acción que fueron prevaleciendo consecuentemente.

Se empezó a respirar una atmósfera de resistencia para responder a la violencia institucional estatal creada por el proceso de la “Libertadora”: el peronismo comenzó a mostrar su arista más visceral. Como menciona Samuel Amaral (1993), la “resistencia peronista” se dividió en dos etapas temporales: la primera fase se desarrolló entre fines de 1955 (el régimen duro de Aramburu ya en el poder) y comienzos de 1958; la segunda transcurrió desde fines de 1958 a mediados de 1960 (los primeros años de Arturo Frondizi presidente). Esta práctica política sobrevino principalmente del sector obrero que durante el peronismo había encontrado un cauce a sus exigencias y, en ese momento, sufría la experiencia de un Estado autoritario que tenía el ingenuo objetivo de desperonizar los sindicatos, la masa trabajadora. Complots cívico militares, ataques contra la propiedad y sabotajes caracterizaron la primera etapa. La segunda registró la permanencia de algunos rasgos de la primera, pero su singularidad estuvo dada por la

proliferación del caño⁷. Amaral (1993) lo deja en claro: los testimonios de la actividad muestran que su origen fue espontáneo y que las instrucciones del General Perón desde el exilio, a través de su emisario John William Cooke, llegaron después que ya había comenzado la acción clandestina.

Nos interesa, entonces, poner de manifiesto, primero, cómo el proceso peronista a partir de la continuidad e intensificación de ciertas políticas sociales dio respuesta al problema del conflicto social y demostrar cómo la instalación de políticas innovadoras configuró una sociedad movilizadora, ¿organizada? que podía sentirse representada en un movimiento, con argumentos para poder resistir primero, y presionar, después, al gobierno de turno más allá de la proscripción. En segunda instancia, dar cuenta del desborde de los canales institucionales que se generan a partir de la avanzada “Libertadora”, rasgo común de los momentos de debilidad democrática del sistema político nacional, y de la configuración de nuevos canales extrainstitucionales. Y finalmente, el objetivo es registrar las primeras experiencias de resistencia/violencia vinculadas con el peronismo, una vez excluido de la esfera estatal. Sin el aparato del Estado, con el líder en el exilio forzado, carente de partido político y blanco de ataque por parte del régimen dictatorial, el peronismo renovó los modos de hacer política.

Preguntas latentes: ¿tenía otras posibilidades de sobrevivencia en el marco descripto?
¿Podía optar por prácticas diplomáticas?

2- Los locos años sesenta: entre democracias débiles y dictaduras, revolución cultural, Revolución Cubana, el giro a la izquierda de Perón

A) Revolución cultural

⁷ ¿Qué era el caño?: “A finales de 1956 los grupos de resistencia comenzaron a utilizar artefactos explosivos, con el objetivo de atacar edificios públicos y militares, con la simple premisa de perturbar la seguridad de los lugares adonde se gestaba la actividad política del gobierno. Fue un intento de demostrar los avances en la organización y los peligros que podían representar de ahora en adelante los comandos peronistas. Es cierto que esta forma de acción exigía una ejecución planificada y cierta experiencia en la fabricación de explosivos. Durante ese tiempo la utilización de dinamita era totalmente escasa, debido a que la regulación de su comercio hacía que fuera sumamente difícil de obtener en Buenos Aires; por esos años las bombas consistían en rudimentarios artefactos hechos con sustancias químicas básicas alojadas en cascos improvisados. Esto demostraba la imperfección e improvisación que significaba el desempeño de la resistencia. Dentro del folclore peronista, a estos explosivos caseros se los conocía con la designación de “caños” (lunfardo) y llegaron a formar parte de la mitología peronista de esos años” (James, 2010).

La década del sesenta aflora como un nudo histórico de inconmensurable espesor para analizar las dinámicas política, ideológica y social, pero sobre todo, para observar las profundas transformaciones que *sufrió* el campo cultural de la época. Pierre Bourdieu, en *Las reglas del arte* (1997), introduce el concepto de *campo* al que nos gustaría apelar en lo sucesivo como un modo de comprender de qué forma las instituciones, los actores culturales, los ulteriores movimientos -dominantes, residuales, emergentes, en los términos de Raymond Williams (2009)-, los colectivos de trabajo y los individuos, los acontecimientos político-económico-sociales, tanto como las redes, las conexiones y las disputas de legitimación o no al interior del campo, van conformando un complejo entramado de significación cultural que afecta otros campos (el político, el económico, el social, el simbólico).

El campo cultural, desde la perspectiva de Bourdieu, es el que se *crea*, se rige de acuerdo con el movimiento opuesto de dos tipos de agentes: los que desde una posición de dominación pretenden la conservación de la *doxa* –la tradición–, lo canónico, lo rutinario, y los que pretenden una ruptura con el grupo antecedente, realizando una restitución de antiguos valores.

Para comprender las razones de la revolución cultural en Argentina, resulta pertinente referir al trabajo de Sergio Pujol (2003) que se propone hacer un relevamiento de lo que él conceptualiza como *pasado perturbador*. Los niños argentinos de las décadas del cuarenta y cincuenta, durante el peronismo, ya jóvenes en los sesenta y setenta, se plegaron a una identidad juvenil mundial con entusiasmo, varios elementos propios y no pocas contradicciones. Se puede hablar de una *sensibilidad colectiva* o *espíritu de época* que se respiraba en 1960 y particularmente en la Argentina. Así explica Pujol (2003) de qué forma puede entenderse esta sensibilidad colectiva que

[...] englobó por lo menos dos generaciones. Para decirlo con ejemplos emblemáticos: estuvo la generación del escritor Rodolfo Walsh (1927-1977) y la del músico Luis Alberto Spinetta (1950-2012) [...] Si bien fueron fenómenos bien diferentes -otros lenguajes, otra relación con lo político, otras estéticas-, aquella literatura y aquella música no solo compartieron una mera sincronía de almanaque: participaron de una misma trama cultural, refractando un imaginario social signado por una urgente sed de futuro (Pujol, 2003: 47).

En palabras de Bourdieu, ¿serían Walsh y Spinetta dos artistas que pretendieron una ruptura con lo establecido? Ninguna duda. Por un lado, Rodolfo Walsh encarnó la figura del

intelectual comprometido. Llegado desde el periodismo, su literatura terminó siendo una exquisita pieza estética que no perdió su arista de periodismo de denuncia. Por otro, Luis Alberto Spinetta intensificó su lugar en la contracultura y se convirtió en uno de los emblemáticos creadores del rock argentino. Estos dos *nudos*, en principio desarrollándose en paralelo, no forman sino parte de un mismo entramado que dispara un sinfín de problemas para pensar las décadas del sesenta y setenta. Cada uno de estos nudos conocía las inflexiones del otro. Indudablemente, la formación de los actores sociales inscriptos en la radicalización política pertenecía, además, a una cultura de consumo en que Spinetta y Walsh representaban saberes culturales contrahegemónicos.

B) Revolución Cubana, la figura del héroe revolucionario

Como la época estaba signada por la posibilidad de consumo, el incremento y consolidación de los medios de comunicación y, con esto, la mayor fluidez de la información, engrosó, en la población, la adquisición de saberes políticos y culturales de todas partes del mundo. La proliferación de revistas, el aumento de las cadenas de radios y la aparición de la televisión dieron lugar a una visión de mundo amplificada que adquirió una multiplicidad sin precedentes y otorgó al consumidor la posibilidad de una lectura mucho más compleja de los acontecimientos: ¿qué pasa en el mundo?, *ergo* ¿qué pasa en Argentina?

En 1958, Arturo Frondizi de la Unión Cívica Radical Intransigente (UCRI) fue electo presidente, con los votos “prestados” por Perón desde el exilio. Su programa económico suponía un avance de tipo “desarrollista”. En el campo social, existía una sociedad que gozaba del acceso a bienes y poseía mayor avidez de consumo. De ahí, *brotó* una juventud “cult”, consumidora de cultura y sueños revolucionarios en un mundo que daba algunos giros vitales como la Revolución Cubana en 1959. Fidel Castro, pero sobre todo el “Che” Guevara, se convirtieron en “horizontes esperanzadores”, en faros, en héroes, en figuras ejemplares a seguir. El “Che” representaba al hombre que había abandonado todas las ofertas de otras formas de vida, para asumir la gesta de la revolución. Ernesto Guevara, visiblemente enfermo, llevando adelante una acción militar signada por el fracaso, murió joven, acribillado por un ejército en el medio de una batalla. Esa imagen recorrió el mundo y para los jóvenes argentinos resultó una marca indeleble. Su muerte antes de los cuarenta años, en la selva boliviana en 1967, le otorgaría a su configuración heroica, el matiz de mártir.

Para esos tiempos, en 1966, se instaló en el país la dictadura de Onganía. La denominada “Revolución Argentina” venía a terminar con el débil gobierno de la Unión Cívica Radical del Pueblo, conducido por Arturo Illia. Pero además, venía a “poner un freno” a las manifestaciones de violencia en la sociedad civil, con más violencia direccionada desde el Estado mediante un drástico disciplinamiento social y un congelamiento de la vida política.

C) El onganato y el vandorismo, surgimiento de la CGT de los Argentinos, de la resistencia a la confrontación directa

La cultura política, con epicentro en el movimiento peronista, fue adquiriendo una progresiva radicalización. En este sentido, vamos a poner de manifiesto sucintamente cómo, otra vez, desde el sindicalismo y en respuesta al autoritarismo estatal (el “Estado burocrático autoritario” en palabras de O’Donnell, 1996), surgieron agrupaciones que enfrentaron la histórica burocracia sindical del mismo peronismo y sobre todo una, la línea cuasi-autónoma: el vandorismo.

Juan Alberto Bozza (2006) realiza un interesante recorrido que va desde la resistencia peronista hasta comienzos de los setenta con la escisión de la CGT y la aparición de la CGT de los Argentinos (CGTA). Augusto Vandor se afirmó durante los primeros años del gobierno de Frondizi, en que alcanzó la conducción nacional de la UOM, primero y de las “62 Organizaciones peronistas”, después. Ya en 1966, apoyó explícitamente la instalación de la dictadura militar y encontró allí un interlocutor válido, se enfrentó abiertamente a Perón. Las prácticas del vandorismo para la conservación del poder tuvieron que ver con los negocios ilegales, los sobornos, las golpizas, los asesinatos y la persecución de adversarios (“comunistas”, “trotskistas”). Vandor proponía un “peronismo sin Perón” y, desde ese horizonte, presentó candidatos en las elecciones provinciales de Mendoza en 1966. Perón volvió a mostrar su poderío y supo que debía rearmarse para hacer frente al vandorismo. No se advertía otra alternativa: a la violencia desde el Estado y su cómplice sindical, había que responder con más violencia.

Por esos años, el General había esbozado *un giro a la izquierda* incentivando, con programas radicalizados, a activistas sindicales. Así surgió el Movimiento Revolucionario Peronista (MRP), cuyo objetivo principal radicaba en desterrar la burocracia sindical, aunque

existió uno más ambicioso que fue el de una lucha armada contra las clases dominantes y las fuerzas imperialistas. En tal sentido, el MRP delineó un dispositivo armado clandestino en la Capital y en el Gran Buenos Aires, las primigenias Fuerzas Armadas Peronistas (FAP), que no obtuvieron organización y rápidamente se licuaron. El MRP se diluyó hacia 1966, por diferentes razones pero, fundamentalmente, porque Perón no les atribuyó legitimidad.

La complacencia de algunas cúpulas gremiales con el gobierno de Onganía o la renuncia a enfrentar sus políticas, caldeó la agitación en las bases sindicales. Se produjeron corrimientos radicalizados. Estas reacciones que escapaban al control de las burocracias negociadoras, solían confluir como alianzas de dirigentes o sindicatos que, luego de alcanzar cierta maduración y propagación nacional, esbozaron un proyecto alternativo de sindicalismo que dio en llamarse *ala combativa* o *sindicalismo de liberación* que se cristalizó en 1968 con la fundación de la CGT de los Argentinos y su figura central, Raimundo Ongaro. Allí confluyeron las energías de la izquierda y de base sindical que la burocracia no quiso y no supo canalizar. En estas bases, existía una lealtad incondicional hacia Perón, un elemento distintivo frente al vandonismo. Las directivas de Ongaro se articularon con las de Agustín Tosco, hecho que permitió dotar de un desarrollo nacional al movimiento.

Los activistas de la CGTA establecieron una sólida alianza con el movimiento estudiantil para coordinar diversas iniciativas de resistencia social y política contra la dictadura militar. La CGTA apoyó activamente al movimiento estudiantil contra la Ley Universitaria y por la recuperación de sus organizaciones. Varios intelectuales la integraban: Rodolfo Walsh, Miguel Briante, Fernando Pino Solanas, Horacio Verbitsky, entre otros. Fue una demostración más de la interconexión existente entre el campo cultural y sus bienes intelectuales, y el campo político. No se puede dejar de mencionar el apoyo recibido por parte del Movimiento de Sacerdotes Tercermundistas (MSTM). Su trabajo específico de campo, podríamos decir, le permitió insertarse en la militancia de la CGTA y comprometerse con las experiencias foquistas que el MSTM llevaba a cabo en casi todo el territorio nacional.

D) FAR, Montoneros, el brazo armado del peronismo

El fenómeno de la “nueva izquierda” no explica sino parcialmente el proceso de radicalización a que asistió el país entre fines de la década del sesenta y primeros años de la

siguiente. Al margen de la izquierda que se proclamaba marxista, a veces en acuerdo con ella, a veces en competencia, se manifestó en otros sectores de la cultura intelectual y política argentina el mismo espíritu de intransigencia, la misma esperanza mesiánica y el mismo sentimiento de una deuda con el pueblo que obligaba a “hacer la revolución” -“Pero nosotros, hombres/ grandes ya, podemos olvidar, sabemos/ perfectamente qué tendríamos/ que hacer para dañar/ el presente, para romperlo” (Urondo, 2007: 382). Carlos Altamirano (2000) afirma que el proceso de mayores consecuencias tuvo lugar en las filas del activismo católico y que, de esas matrices ideológico-culturales, surgieron los grupos guerrilleros que entre 1969 y 1970 comenzaron a actuar en el país.

La agrupación Montoneros se gestó en el seno de la militancia católica, se enmarcó en un proceso de liberación que, bajo el liderazgo de Perón, se había iniciado a partir de su desalojo del poder en 1955. Lo distintivo de Montoneros no fueron sus ideas heredadas, recibidas del General, sino la forma en que se introdujo en el juego político dentro del mismo movimiento. En este punto, nos permitimos introducir una metáfora para pensar el papel que encarnó Juan Domingo Perón en este nudo histórico que va desde su derrocamiento en 1955 a su retorno al país el 20 de junio de 1973. Perón se convirtió en un ajedrecista que manipuló todas las fichas; su habilidad y su capacidad de maniobra fue de tal magnitud que supo manejar dos tableros simultáneamente sin perder de vista ningún detalle, aunque a veces la distancia espacial le solapó algún movimiento al que no pudo anticiparse (no pudo anticiparse al juego que le impuso Vandor), logró mantenerse como la luz al final del camino, el único intérprete que podía dar el *jaque mate*. Progresivamente fue moviendo las piezas dentro de su propio movimiento por un lado, de sus “compañeros” frente a los diferentes regímenes (democráticos y militares) permitiéndoles avanzar y retroceder a su gusto y, por el otro fue adaptando su doctrina justicialista en el marco de las transformaciones políticas en Latinoamérica y el mundo. Cuando pisó la Argentina, ya no había tableros, ni piezas maniobrables, ya no era un juego porque sosteniendo que “la única verdad es la realidad”, Perón la estaba enfrentando.

3- El retorno de Perón, refugio en la burocracia sindical, recrudecimiento del conflicto social

La nueva izquierda fue hegemónicamente hija de dos proyectos de lucha armada, guerrilla urbana y rural que, desde el peronismo, terminó protagonizando la organización Montoneros y, desde el marxismo, el Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP).

Si bien existían otras expresiones guerrilleras y otras variantes de izquierda no armada, fueron aquellas dos organizaciones, desde el año 1970 en adelante, las que, sin duda desde un protagonismo indiscutible, definieron lo que en ese momento se llamaba el campo revolucionario; las que signaron la época, las que más incidieron en su proceso y desenlace. Montoneros, en el marco de un peronismo con profundas contradicciones, confusiones ideológicas, desencuentros ambiguos y antiguas lógicas caudillescas desde el liderazgo de Perón; desde las ideologías de extrema derecha a extrema izquierda que portaban sus facciones. Pero siendo, básica y concretamente, el peronismo, el movimiento popular de las masas obreras argentinas.

Por su parte, el ERP desde un purismo ideológico político marxista, pasado por el tamiz crítico del trotskismo y, adhiriendo al modelo guevarista de la revolución cubana, cayó en abstractos teoricismos ultraizquierdistas (cfr. Casullo, 2003), en teoremas sobre la realidad que nunca se daban en la realidad y extremadamente duro en su falta de consideración sobre los reales protagonistas de la historia: ese pueblo, según el ERP, siempre desconcientizado, equivocado, llevado a un falso populismo de conciliación de clases de la mano del “jefe de la contrarrevolución”, es decir, de Perón.

La nueva izquierda de los sesenta en la Argentina concluyó transformada en avanzada elitista sin masas ni pueblo a los que decía representar. Terminó convertida en cerrados aparatos de vanguardia que respondían solo a sus alucinados códigos y lecturas de la realidad. Aparatos de la muerte, irónicamente, para enfrentar a los aparatos de la muerte económica, social y física de los poderes del sistema al que buscaban combatir. Concluyó presa de un militarismo de origen, que se fue acentuando en niveles impensados. Militarismo de corte inhumano que se desentendió de las realidades, de la cultura del “valor de la vida” en los propios sectores populares, de los cuales decía ser su vocero más genuino (cfr. Casullo, 2003).

El terrorismo de Estado de las Fuerzas Armadas tuvo todo a su disposición para llevar a la práctica su brutalidad asesina (el ensayo precedente estuvo dado por la “Revolución

Argentina”) porque en ese mundo que sostenían “en guerra”, la izquierda sellaba y ratificaba su derrota política y el gobierno militar clausuraba en sangre los propósitos de una época. Esa izquierda de los sesenta en la Argentina, la de las grandes utopías y la de los mayúsculos e imperdonables errores en la acción (cfr. Casullo, 2003), fue aniquilada ilegalmente, suprimida de la faz de la tierra, desaparecida terroristamente, por el programa racional genocida de las tres fuerzas armadas -“the times literary supplement dice: / «golpear genitales con todo el puño implicaría/ ruptura violencia y enorme daño para los/ órganos envueltos»/ ¿y aplicar la picana en los genitales?/ ¡y quemar golpear el cuerpo tendido y volver a/ aplicar la picana eléctrica en los genitales!/ ¡y volver a quemar golpear el cuerpo tendido y/ volver a aplicar la picana eléctrica en los/ genitales!” (Gelman, 2012: 327-328)-.

4- Dictadura genocida: “el silencio es salud”

Violencia política, proliferación de grupos guerrilleros, fuerzas sociales con sentido de clase en constante movimiento, un clima de efervescencia política extrema, latió en el aire de la sociedad argentina un levantamiento incesante. El espacio público fue la sala de operaciones de la mayoría de las acciones: el lugar de las manifestaciones, el de los enfrentamientos, la caja de resonancia de los partidos políticos, el auditorio de la sociedad civil, el espacio de la protesta, el grito y el reclamo de justicia, el lugar propio de la visibilidad masiva.

La primera acción en la irrupción del eufemístico *Proceso de Reorganización Nacional* (PRN) fue copar las calles pero no como una mayoría que lo hiciera para protegerlas de acciones indignas, sino que *el gobierno de facto* apostó sus hombres en cada esquina con las armas de la *Seguridad nacional* en su pecho, sembrando el terror en la ciudad, en el espacio público, como un primer efecto en la creación de un clima de temor y a favor de un control estricto de las acciones y movimientos mínimos de los individuos. En el resquebrajamiento de los lazos sociales se fundó la primera operación, ahí se arraigó la primera incisión drástica de la cúpula militar en la sociedad argentina de 1976: tomar por asalto, quitarle potencialidad al espacio público como una primera demostración de poder y control social. La constitución del PRN respondió a un grito generalizado que exigía el restablecimiento de un orden ante el caos desatado con mayor fuerza sobre todo a mediados de los sesenta, una escalada de violencia que las sucesivas dictaduras de Onganía, Levingston y Lanusse no pudieron frenar, y dio paso a la posibilidad de que Perón y su aparato político pudiera encauzar lo que, para los militares y parte

de la sociedad civil, era su responsabilidad (cfr. Ansaldi, 2006; Corradi, 1996; Rapoport, 2000), pero la escalada avanzó.

Las ciudades, las calles, las esquinas, las plazas, la infraestructura de los espacios públicos quedaron bajo el dominio de las fuerzas militares y parapoliciales, estas últimas existentes incluso en democracia -la mano derecha del gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón (cfr. Sidicaro, 2002)-; la vigilancia del espacio público y sus recursos como un primer mecanismo de control social y cultural: las calles controladas, la sociedad dominada.

La vana ilusión de los dictadores y sus secuaces de considerar saludable el silencio -de las voces y del pensar- les hizo descuidar lo esencial -eso que siempre es invisible a los ojos, diría el Principito del prohibido Saint Exupéry- e ignorar que incluso el silencio tiene sonidos (Ansaldi, 2006: 118).

A partir del lema "*El silencio es salud*" el gobierno militar vertebró un discurso que se respaldó en la metáfora del lenguaje médico, desparramó una red de dominio total en el que se erigió como único extirpador del cáncer, como singular promotor y ejecutor de la operación máxima que resultaba salvar al país de su peor enfermedad histórica: el accionar subversivo.

CAPÍTULO II | Años de calentura histórica⁸: la figura del intelectual militante en tiempos de revolución (durante *los sesenta y setenta*)

Hemos intentado reponer los factores, las causas y las consecuencias que se han sucedido desde la caída del peronismo, un punto que entendemos neurálgico, hasta el impuesto y autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional*. De alguna manera, el discurso histórico ha protagonizado las últimas líneas. No obstante, no hay puntos de partida ni puntos de llegada: hay nudos y recorridos azarosos que permiten comprender nuestro objeto de estudio antes de abordarlo meticulosamente. Es momento de precisar algunos conceptos que venimos usando: *literatura, política, intelectual, compromiso, época*.

Necesitamos responder interrogantes que han estado latentes, quizá, en el apartado anterior: cuál es el proceso por medio del que los intelectuales sin dejar su propio campo de acción (la universidad, la literatura, los foros de debate, las publicaciones, los ámbitos de especialización) comenzaron a intervenir en el campo político y, sobre todo, con participación concreta en la lucha armada; cuándo y por qué los intelectuales sometieron a cuestionamiento la especificidad de su propio campo con el fin de “cargar las armas” de la revolución. En fin, es tiempo de comprender en qué contexto Francisco Urondo y Juan Gelman, reconocidos poetas, en un lugar y tiempo determinado, trasvasaron los límites del campo cultural y se comprometieron con la lucha armada. Para eso, debemos hacer un recorrido lento y minucioso, y encontrar *las palabras justas*.

1- Literatura/política: el lenguaje en el campo de batalla

Creemos preciso, entonces, hacer una aproximación a los conceptos centrales que inician nuestro itinerario. *Poesía y revolución* resultan disparadores del análisis, pero si nos permitimos ampliar esos conceptos, podríamos hablar, en efecto, de *literatura y política*.

El filósofo francés Jacques Rancière sostiene que el axioma “‘política de la literatura’ implica que la literatura hace política en tanto literatura”. Más adelante agrega que se “supone que hay un lazo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir” (cfr. Rancière, 2011b: 15). Por eso, la

⁸ En términos de David Viñas, citado en el texto de Claudia Gilman (2003: 43).

primera tarea radica en esbozar una definición de cada uno de los términos, que nosotros tomamos como guía. Con referencia a la *política*, Rancière afirma:

La política es la constitución de una esfera de experiencia específica donde se postula que ciertos objetos son comunes y se considera que ciertos sujetos son capaces de designar tales objetos y de argumentar sobre su tema. Pero esta constitución no es un dato fijo, basado en una invariable antropológica. El dato sobre el que se apoya la política siempre es litigioso. Una célebre fórmula aristotélica declara que los hombres son seres políticos porque poseen la palabra que permite poner en común lo justo y lo injusto [...] (Rancière, 2011b: 15-16).

En muchas oportunidades, solemos utilizar el concepto *política* adscribiéndolo a la *praxis política*, esto es, al ejercicio del poder. Enseguida, representamos la noción en la figura del *sujeto político* que adhiere a una determinada corriente de pensamiento y responde con funciones o acciones específicas a los postulados partidarios (en un gobierno, elegido por el pueblo, en un sindicato, electo por los afiliados, en una sociedad de fomento, designado por los vecinos) y ejecuta un programa que supone socialmente común y homogéneo frente a planes alternativos. El ejercicio del poder propone fijar un discurso que se expone de modo “universal” ante el pueblo, los afiliados, los vecinos (para seguir con los mismos ejemplos), porque “toda la actividad política es un conflicto para decidir qué es palabra o grito, para volver a trazar las fronteras sensibles con las que se certifica la capacidad política” (cfr. Rancière, 2011b: 16).

¿Primero la acción o primero las ideas? Toda corriente política se sostiene en postulados con una determinada visión del mundo que se efectivizan en un discurso que intenta homogeneizar la adhesión de las mayorías y sustentar la pertinencia de la ejecución de determinadas acciones. Debemos expandir esa conceptualización, retornar a las fuentes del *politikós* griego (ciudadano, hombre de Estado, ocupado en los asuntos civiles) y comprender que la *acción política* resulta una zona de conflicto, en constante litigio por la imposición de un discurso, en definitiva, de una visión del mundo.

Regresemos, por un momento, a los *tiempos convulsos*: ¿“el onganiano” poseía la misma visión de la realidad y de las acciones a seguir que los estudiantes universitarios en 1966⁹? Los

⁹ Cfr. con el apartado “Los sectores juveniles asumen compromisos” de Mónica Gordillo (2003). Allí se destaca que la preocupación principal de los estudiantes comenzó a vincularse con la inscripción de la lucha dentro de otra más general que estaba librando sobre todo el movimiento obrero combativo frente al Estado y la burocracia sindical.

bastonazos¹⁰, la violencia política direccionada desde el *Estado burocrático autoritario (BA)*¹¹, exponían ostensiblemente la respuesta. En principio, lo que se manifestaba era una disputa en el campo de las ideas. Después, la violencia intrínseca en los métodos de imposición de la dictadura de Juan Carlos Onganía.

Primeramente las ideas se disputan el poder, se exponen en el espacio público y tensionan la opinión de la sociedad. La noción de *sujeto político*, entonces, sufre una expansión representativa. Cuando las intervenciones de un determinado sector toman estado público, se constituye esa idea de *sujeto político* (individual o colectivo) que, en este caso, irrumpe como la voz subalterna de los dominados, acuciada por la violencia estatal.

Las clases dirigentes, los que acceden al poder (pueden tomarlo “por asalto” o por mandato de la mayoría de la sociedad) representan y sostienen el discurso dominante frente a las diferentes alternativas discursivas que pugnan por desacreditarlo y tomar su lugar. En esa *lucha de representaciones*¹² dentro del campo político, “la verdad” discursiva dominante se vuelve relativa, las alternativas emergentes la ponen en cuestionamiento e intentan imponer un nuevo esquema de razonamiento; en otras palabras, intentan acceder al poder o subvertirlo. El lenguaje, las categorías y los esquemas de argumentación se manifiestan en un discurso en particular, y con ellos, el pensamiento para dilucidar el presente y “atacar” con precisión el futuro inmediato, circula en la esfera pública y proviene de ¿las “mentes ilustradas”? ¿De los intelectuales? ¿De

¹⁰ Por supuesto, nos referimos a “La noche de los bastones largos”, como dio en llamarse la violentísima represión que recibieron estudiantes y profesores en cinco dependencias de la Universidad de Buenos Aires (UBA), la noche del 29 de julio de 1966 por parte de la Policía Federal, bajo estrictas órdenes del gobierno de facto de Juan Carlos Onganía. La ocupación de estos sectores universitarios tenía que ver con rechazar la decisión de la “Revolución Argentina” de intervenir las universidades y anular el régimen autocrático de gobierno.

¹¹ Es una denominación que pertenece al historiador Guillermo O’Donnell y la adscribe a la implementación del programa que llevó adelante la “Revolución Argentina”. Esta idea la desarrolla en el texto *El Estado burocrático autoritario: triunfos, derrota y crisis* (1996) y destaca este proceso como antesala de lo que será el Proceso de Reorganización Nacional (PRN).

¹² Con referencia a las representaciones, el historiador francés Roger Chartier, afirma: “Se trata de esquemas intelectuales incorporados, que engendran las figuras gracias a las cuales el presente puede tomar sentido, el otro ser inteligible, el espacio recibir su desciframiento [...] Aun cuando pretendan la universalidad de un diagnóstico fundado en la razón, se sustentan siempre en los intereses del grupo que los forja [...] Engendran estrategias y prácticas (sociales, escolares, políticas) que tienden a imponer una autoridad a los otros, a quienes descalifican; a legitimar una dominación y a justificar, frente a los mismos individuos, sus elecciones y sus conductas” (Chartier, 1990).

los activistas culturales? No hay un acuerdo aún en la denominación. Es que Urondo y Gelman ¿perteneían a las “mentes ilustradas”? Este concepto parece tomado del programa liberal argentino que sostenía que los gobiernos debían componerse de esos “peculiares” sujetos sociales. En términos concretos, estos poetas pertenecen a un tiempo histórico que presenta un escenario desconocido hasta la época de *los sesenta y setenta*.

Apartado del juego político desde 1955, el peronismo había roto, desde 1946, las cadenas que supieron condenar a las clases populares a la *sumisión social*, por lo menos desde la década del veinte cuando empezó a evidenciarse, con raíz en el “proceso de modernización”¹³, la *cuestión o conflicto social* (cfr. Ansaldi, 1995; Altamirano, 2000). El peronismo permitió que estos sectores se convirtieran en interlocutores válidos y posibles activistas del verdadero juego político. Los niños de los años treinta, que formaban parte de sectores excluidos en los planes del sistema político, enfrentaron, en *los sesenta*, el discurso dominante, con el propio y tomaron el lugar del combatiente legítimo en el nuevo “tablero político”, con movimientos y “fichas”, también, propias.

En el capítulo anterior, señalábamos cómo distintas figuras públicas provenientes de diversos sectores, confluían en la CGT de los Argentinos, configuraban y adscribían a un determinado programa político que, con el correr de los tiempos vertiginosos de la política argentina, excedería el plan de un sindicato combativo¹⁴ y, con la posterior escisión de sus dirigentes principales, propondría un proyecto de país en el camino de la revolución. La

¹³ Así lo explica Oscar Terán (2012: 109) cuando se refiere a la Generación del ochenta: “Hacia fines del siglo XIX los procesos de modernización transforman radicalmente el panorama social, político, económico y estético, introduciendo nuevos problemas, preocupaciones y conflictos. Si bien sabemos que, desde la esfera política, la elite que encabeza el presidente Julio A. Roca participa activamente en la puesta en marcha de estos procesos, también vemos que estos discursos de algunos miembros destacados de esa elite (como Miguel Cané) revelan resistencias, dudas y vacilaciones con respecto al nuevo escenario que la modernidad despliega”. Claramente ese proceso de modernización se acelera, entre otras cosas, por el fuerte ingreso del capital inglés, sobre todo en la inversión ferroviaria y por el masivo arribo de inmigrantes. Terán refiere que el General Roca, en el campo político, no duda en comandar ese proceso de modernización, incluso impulsando la drástica “Campaña del desierto”. En cambio, surgen algunas discrepancias, dentro de la clase dominante (que comparten), en la voz del escritor, más tarde devenido funcionario público, Miguel Cané (h).

¹⁴ “El descontento, inorgánico en 1967, se tradujo en prácticas combativas y antiburocráticas, diseminadas en comisiones de base, recuperando sindicatos o formando en ellos corrientes alternativas. Estas experiencias fructificaron el 28 de marzo de 1968, con la aparición de la CGT de los Argentinos. Como emergente de una intensa confrontación contra los dirigentes vadoristas, el *Congreso Normalizador de la CGT “Amado Olmos”*, se impuso contra las maniobras de aquellos líderes y eligió al gráfico Raimundo Ongaro como secretario general” (Bozza, 2006: 105).

constitución de un discurso político no supone un dato fijo, sino que ese dato entra a participar en un combate ¿de lenguaje?, ¿de ideas? -según Rancière- para no perder de vista el carácter dinámico de la esfera política y, por supuesto, de sus actores y argumentaciones. Esas voces, legitimadas en el campo cultural, aportan al campo político la construcción de un discurso, para ser más concretos, de un lenguaje, que trasgrede las reglas del poder impuesto. Estos actores sociales, a los que podemos llamar, ahora, *intelectuales* -siguiendo al mismo autor-, resultan agentes de la configuración de postulados comunes que aportan a la unificación de ideas, en determinados grupos o sectores, con el objetivo de conseguir la adhesión de las mayorías.

Es momento de plantearnos el concepto de *literatura*:

[...] no es un término transhistórico, que designa el conjunto de producciones de las artes de la palabra y la escritura. El vocablo adoptó tardíamente ese sentido, hoy banalizado [...]. Otros, en cambio, quisieron tomar en cuenta la historicidad del concepto de literatura. Pero, en general, lo hicieron en el marco del paradigma modernista, que determina la modernidad artística como la ruptura de cada arte con la servidumbre de la representación, que las volvía el medio de expresión de un referente externo, y como la concentración sobre la materialidad que les es propia. Así es que se ha postulado a la modernidad literaria como la puesta en obra de un uso intransitivo del lenguaje, por oposición a su uso comunicativo. Tal era, para determinar la relación entre política y literatura, un criterio muy problemático, que enseguida desembocaba en un dilema: o bien se oponía la autonomía del lenguaje literario a un uso político entendido como una instrumentalización de la literatura; o bien se afirmaba autoritariamente una solidaridad entre la intransitividad literaria, concebida como la afirmación del primado materialista del significante y la racionalidad materialista de la práctica revolucionaria (Rancière, 2011b: 17-18).

Los textos poéticos, particularmente, emergieron de un tiempo histórico marcado por dinámicos escenarios políticos, por un recrudecimiento de la violencia estatal y una progresiva escalada de violencia civil, protagonizada por los grupos guerrilleros de izquierda que se formaron entre 1964 y 1972. No podemos dejar de notar que, sobre todo en el caso de Urondo, como veremos con mayor profundidad más adelante, esos eran tiempos en que la literatura y la vida (del intelectual, del militante, del guerrillero) resultaban inescindibles¹⁵. Entonces, los textos

¹⁵ Como lo hace Susana Cella en el prólogo a *Obra poética*, podemos referir a los últimos versos del poemario *Poemas póstumos* de Francisco Urondo: “Mi confianza se apoya en el profundo desprecio/ por este mundo desgraciado. Le daré/ la vida para que nada siga como está” (Urondo, 2007: 458).

literarios escogidos concretan, en ese contexto histórico, una fuerte intervención tanto en el campo cultural, como en el campo de disputa político. Con el objetivo de seguir iluminando “puntos oscuros”, volvemos a Jacques Rancière, para quien indudablemente, hay una política del arte que preexiste a la postura política del artista.

Hay una **estética de la política** en el sentido en que los actos de subjetivización política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una **política de la estética** en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible. Hay así una política del arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como recorte singular de los objetos de experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a tal o cual causa” (Rancière, 2011c: 65-66; el destacado nos pertenece).

Arribamos a un punto, que creemos clave. Rancière realiza una apuesta fuerte y nosotros apostamos en la misma dirección. Queremos *ingresar* a las obras con esta premisa: hay una política del arte, de la literatura en este caso, que antecede a la política del artista. Para ser concretos, los poemas de *Cuentos de batalla* y *Hechos* afirman la acción política del arte antes que el deseo de la voz poética. Es más, y aunque resulte verdad de perogrullo, la política de la literatura permite una nueva configuración del lenguaje, del pensamiento, creando una ruptura con lo establecido, “porque la literatura es indisolublemente una ciencia de la sociedad y la creación de una mitología nueva. A partir de eso se define la identidad de una poética y de una política” (cfr. Rancière, 2011b: 39). Ya veremos cómo se manifiesta esa identidad en los poemarios seleccionados.

2- Escritor/intelectual: comprometido primero, revolucionario después

Resulta imperioso, antes de seguir, que definamos el concepto: ¿quién puede ser considerado un “intelectual”? y podamos comprender cuál es su campo de acción.

Dábamnos cuenta, un poco más arriba, del concepto de *espacio público*, terreno sobre el cual la figura del intelectual fue adquiriendo visibilidad primero, legitimidad después, a partir de un desarrollo complejo que se manifiesta durante *los sesenta y setenta*. Silvia Sigal (1991) y Claudia Gilman (2003) insisten sobre una serie de hechos que caracterizan el fenómeno a través

del cual el intelectual devino en voz de autoridad. El *boom latinoamericano* de la década del sesenta, la proliferación de los medios de comunicación, y con ello la masificación de las revistas especializadas, a través del formato discursivo de la “entrevista literaria” -como la denomina Ángel Rama (citado en Gilman, 2003), canalizaron la voz del escritor que, trasgrediendo los límites del campo estrictamente literario, manifestó una visión/mirada de los *asuntos públicos*. Este proceso resultaba inherente a la constitución de un público progresivamente entrenado en el análisis de la realidad, una opinión pública que comenzaba a comprender la diversidad y los intereses que se ponían en juego en los diferentes medios de comunicación y a percibir desde qué sectores llegaba esa particular *visión de la realidad*; un lector/espectador que ya no aguarda pasivamente, sino que, como afirma Ángel Rama, vigila, presiona y exige la toma de posición del escritor. El formato discursivo de la entrevista que, en efecto, ocupó un sector del espacio público, se manifestaba como un elemento más en la constitución del escritor intelectual:

El escritor latinoamericano sabe ahora que si sus ensayos o ficciones o sus poemas sirven para que la gente abra los ojos, esos ojos abiertos lo mirarán a él en primer término [...] Frente a cada hecho importante que ocurre en el país o en el extranjero, por lo menos un sector del público quiere saber cuál es la actitud del escritor [...] la abundancia de reportajes es solo un síntoma de esa atención (Rama citado en Gilman, 2003: 149).

La figura del intelectual¹⁶ es, definitivamente, una voz de autoridad en la puesta en consideración de los asuntos civiles, es *formador de opinión* porque incide en la opinión pública y reúne las características de portavoz legítimo de un determinado sector de la sociedad. A mediados de los cincuenta, Arturo Jauretche y Ezequiel Martínez Estrada, figuras surgidas de la legitimidad que el campo cultural-literario les había otorgado, ofrecían hipótesis y programas opuestos, sostenían diferentes visiones del mundo (cfr. Terán, 2012: 257-279); no obstante, compartían un grado de legitimidad que les otorgaba visibilidad en el espacio público.

¹⁶ No debemos dejar de mencionar el debate sobre la figura del intelectual, en 1968, entre Foucault y Sartre. A propósito de la tarea del intelectual y el “reproche” sobre la falta de compromiso, Michel Foucault responde: “La idea de que dedicarse, como hacemos actualmente, a actividades propiamente teóricas y especulativas es distanciarse de la política, es una idea, creo, totalmente falsa. No nos ocupamos de problemas teóricos, tan específicos y meticulosos porque nos distanciamos de la política, sino porque en la actualidad nos damos cuenta de que toda forma de acción política no tiene más remedio que articularse estrechamente con una rigurosa reflexión teórica (Foucault, 1993: 45).

La posibilidad del deslizamiento de la obra a la vida era inescindible de la noción de compromiso y, por lo tanto, la inclusión de la conducta y la *autovigilancia* como parte del pacto del intelectual con la sociedad era un curso posible; la *actitud* del escritor-intelectual fue el parámetro con el que se midió la legitimidad político-ideológica de su práctica poética. Los escritores debieron colocar en otra zona su relevancia social para poder continuar escribiendo y legitimando su literatura (Gilman, 2003: 149-150).

La entrevista o reportaje proponía un modo de doble aproximación al público. Por un lado, la *imagen* se distorsionaba: el escritor aparecía con sus materiales en un espacio reconocible, se comprometía con un discurso y con el *otro*. Ya no era un ser incorpóreo. En otras palabras, se quebraba la idea del autor encerrado o excluido de la realidad y se presentaba inserto socialmente, comprometido con los asuntos públicos. Canalizaba la visión de sus lectores y se encarnaba en posible agente de propuestas (cfr. Gilman, 2003; Sigal, 1991; Terán, 2012). Por otro, el registro discursivo de la entrevista le permitía incidir y sumar adhesiones en el público lector que se apropiaba de las ideas de la voz autorizada y acompañaba sus proposiciones. Poco a poco, este proceso de visibilidad del intelectual en la vida cotidiana a través de la literatura, los medios de comunicación, el espacio público desarrollaba, por una parte, una confluencia de pensamientos entre amplios sectores de la sociedad (cohesión social, sobre todo, en los sectores medios) y por otra, profundizaba un mayor grado de compromiso que el intelectual iba alcanzando, en primera instancia, desde el discurso:

Esta conversión de **escritor en intelectual** es el resultado de varios procesos: la dominancia del progresismo político en el campo de las élites culturales; la hipótesis generalizada acerca de la inminencia de la revolución mundial; el debate sobre los “nuevos sujetos revolucionarios” que intentaba pensar qué nuevos actores sociales llevarían a cabo la transformación radical de la sociedad –como por ejemplo, los intelectuales, los estudiantes, los jóvenes, los negros y, según las distintas regiones de América Latina, otras diversas figuras de la “clase revolucionaria” (proletariado urbano, proletariado rural, campesinado, etc.); la voluntad de politización cultural y el interés por los asuntos públicos (Gilman, 2003: 29; el destacado nos pertenece).

Algunas de las razones que conforman la figura del intelectual mencionadas por Claudia Gilman, pueden rastrearse en nuestro primer recorrido a través de los *tiempos convulsos*, esto es, en la inminencia de una posible revolución mundial, animada por el carácter promisorio de la

Revolución Cubana. Una sociedad dinámica y movilizadora que adquiere un mayor espesor histórico y comprende la solución al problema que presentaba el sistema capitalista y, sobre todo en el caso argentino, la sucesión de gobiernos militares, debía resultar en una “salida revolucionaria y socialista”. No debemos perder de vista que el intelectual, en estos “años de calentura”, era un actor social *que saltaba* las barreras de su propio campo de acción, el campo cultural (para dar una denominación amplia), y comenzaba a tener injerencia en otro campo, el político (para resultar, otra vez, abarcativos).

El compromiso con las ideas se agota y la coyuntura requiere un compromiso con la acción.

El paso que va del **intelectual comprometido al intelectual revolucionario** puede traducirse en términos políticos como la diferencia entre reformismo y revolución. [...] Fue manifiesto el intento de redefinición del rol y la función social del intelectual, que, al poner el acento en los requerimientos “revolucionarios” (y no simplemente críticos, estéticos o científicos) de la práctica intelectual, afectó sus criterios de legitimidad y validez. La creciente oposición entre palabra y acción desnudó entonces los límites de la idea de compromiso (Gilman, 2003: 160; el destacado nos pertenece).

El grado de compromiso, de adhesión por parte del intelectual al proceso de transformación política sufrió un pasaje drástico que coincidió con la formación y consolidación de los grupos de guerrilla armada, al mismo tiempo también, se agudizó la violencia direccionada desde el Estado. La instauración del BA¹⁷ por parte de la autodenominada “Revolución Argentina” en 1966, significó un recrudecimiento de los métodos de represión social y de control de las demandas procedentes de los sectores sindicales y estudiantiles. Consignas y programas comunes contribuyeron a la organización y a la puesta en marcha de una verdadera resistencia social ante el avasallamiento del gobierno militar. La fuerza de los sindicatos combativos, de las organizaciones obreras por fábrica, de los estudiantes universitarios y secundarios a nivel país, llevó al debilitamiento de la “Revolución Argentina”. Hacia 1969, y sobre todo después del “Cordobazo”, ese debilitamiento se tradujo en caída: las Fuerzas Armadas comenzaron a analizar la posibilidad de una transición democrática.

¹⁷ Recordemos que se trata de la sigla con la que se denomina al *Estado Burocrático Autoritario* según los términos de Guillermo O’Donnell (1996).

El compromiso no podía mantenerse solo en las ideas. El escenario público resultaba un verdadero hervidero y “el militante de la palabra” se enfrentaba con una encrucijada: *¿sostener las ideas o tomar las armas? ¿Seguir la acción como un espectador preferencial? ¿Participar de la acción concreta, poner el cuerpo en el campo de batalla y “dar la vida” por la revolución?* Las circunstancias apremiaban y el tiempo político no daba tregua porque “el universo de la denuncia estaba, ya, efectivamente saturado por el consenso general. A la propaganda realizada, sin duda, le faltaba la acción” (Gilman, 2003: 165). En ese momento, sobreviene el militante y guerrillero “porque, realmente, si un poeta, amigo/ mío, no ve las transiciones que saltan a su/ alrededor como brotes de lava humeante, mejor/ que deje de serlo, ceda ese guiso perfumado a otros olfatos/ más perceptivos” (Urondo, 2007: 456).

La asociación de la noción de intelectual con la de revolucionario (el “intelectual revolucionario”) en procura de una legitimidad ideológica y política inmaculada dio como resultado una paradoja: en la determinación de la cualidad revolucionaria del intelectual, la historia del problema en la América Latina de los años setenta encontrará, antes que un conjunto de estrategias de acción positivas, una creciente tendencia al borramiento de la identidad o especificidad del carácter intelectual en el terreno de la acción política (Gilman, 2003: 163).

¿Cuándo Urondo y Gelman se convirtieron en intelectuales? ¿Y en qué momento decidieron que debían cargar las armas de la revolución? Participaron como protagonistas de una trama social sumamente compleja en la que estamos dando algunas puntadas para llegar a los poemarios. A principios de *los sesenta*, en el interior de la “izquierda tradicional” se producen escisiones fundamentales (cfr. Capítulo I: “Tiempos convulsos”). El peronismo, a través de la figura pendular del estratega Juan Domingo Perón, exiliado en Madrid, experimentaba, lo que dio en llamarse, “un giro hacia la izquierda”. Contaminado por la fuerza determinante de la Revolución Cubana, la confluencia de un pensamiento latinoamericano, la potencia de la revolución cultural de principios de *los sesenta*, las expresiones populares de los obreros y los estudiantes, por veredas opuestas primero, unidos después, ese giro generó una ola masiva que arrastró, de algún modo, a muchos activistas de la izquierda tradicional, enfrentados entonces, a los programas de sus corrientes políticas, hacia el interior del peronismo de izquierda (cfr. Altamirano, 2013).

¿Qué estaba haciendo Urondo en Mendoza? La Conducción Nacional de Montoneros lo había enviado, en mayo de 1976, para reorganizar a los militantes que resistían la avanzada militar. A principios de ese año, bajo la dirección del oficial Rabanal, un grupo de militantes montoneros había iniciado una balacera frente a una comisaría: resultó asesinado un agente. La prolífica propaganda guerrillera y la muerte del policía cuyano habían dado vía libre a la persecución, detención, tortura y asesinato de militantes peronistas. En ese contexto, Urondo, su mujer Alicia Raboy, su hija Ángela de dos años de edad y “La Turca” (compañera de ambos) fueron emboscados por la policía, camino a una cita con otros militantes de Montoneros (cfr. Montanaro, 2003). Antes de ser atrapado, Urondo le hizo creer a su mujer que había ingerido la pastilla de cianuro (no obstante, el juicio llevado adelante contra los verdugos de “Paco”, en 2011, determinó que murió, en realidad, por dos balazos en la cabeza). Raboy, con su hija en brazos, y “La Turca” lograron escapar de la persecución, aunque a unas pocas cuadras fueron secuestradas.

Francisco Urondo, antes de militar en Montoneros, lo hizo en el Movimiento de Liberación Nacional (Malena), encabezado por Ismael Viñas. Esta agrupación se formó a partir del desprendimiento de algunos sectores del Ejército de Liberación Nacional (ELN) y del Partido Socialista. En forma paralela, “Urondo comienza a sumergirse en la filosofía y la teoría marxista a partir de los grupos de estudio de León Rozitchner” (Montanaro, 2003: 73). Este camino de militancia se reforzó con continuas declaraciones a favor de la situación cubana. A partir de 1967, realizó una serie de sucesivos viajes a La Habana. Ya en 1968 comenzó a militar en las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) que asumieron el peronismo sin abandonar sus concepciones marxistas. En estos tiempos, para Urondo, sus modelos políticos eran Lenin y el “Che”. Entre 1969 y 1970 su activismo se reforzó y participó decididamente en la lucha armada. A fines de 1972, FAR y Montoneros se unificaron. En febrero del año siguiente, fue apresado por la Policía Federal en una quinta, donde se desarrollaba una reunión del grupo y liberado en marzo, después del triunfo de Cámpora en las elecciones. En la cárcel de Devoto escribió algunos de los poemas de *Cuentos de batalla*.

¿Qué estaba haciendo Gelman en Europa? En el año 1975, Montoneros lo envió al exterior para hacer *relaciones públicas* y denunciar internacionalmente la violación de derechos humanos en la Argentina, durante el gobierno de María Isabel Martínez de Perón (1974-1976).

En esa misión se encontraba cuando se produjo el golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 que dio inicio a la última dictadura militar. Durante esos años, Gelman se pronunció abiertamente en contra de la conducción de Montoneros: no compartía mecanismos, estrategias, ni objetivos (Mero, 1987).

Influido por la Revolución Cubana en 1959, comenzó a militar en el Partido Comunista (PC). Posteriormente, y tras ser encarcelado en 1963 con otros jóvenes como Juan Carlos Portantiero, abandonó el PC y formó el grupo “Nueva Expresión” y la editorial “La Rosa Blindada”, que difundía libros de izquierda. En 1968, Gelman se integró a la organización guerrillera de orientación guevarista FAR recién formada, que realizaba acciones militares y políticas contra la dictadura de Onganía. A fines de 1973 pasó a integrar la organización guerrillera Montoneros de orientación peronista, a raíz de su fusión con las FAR. En todo ese período, Gelman dirigió “Noticias”, el periódico de la organización, y desempeñó un papel relevante en la acción cultural y de comunicación de Montoneros. Las gestiones de Gelman lograron el primer repudio publicado, en 1976, en el diario “Le Monde” contra la dictadura argentina realizado por varios jefes de gobierno y de la oposición europeos, entre ellos François Mitterrand, de Francia y Olof Palme, de Suecia. En 1977 adhirió al recientemente creado Movimiento Peronista Montonero. Experimentando graves disidencias con su orientación, en 1979, lo abandonó por estar en desacuerdo con el verticalismo militarista de la organización. Durante su forzado exilio en Europa, escribió los textos que componen *Hechos*.

3- Tiempo/espacio: *los sesenta y setenta* en Argentina

Seguimos a Silvia Sigal (1991) cuando hablamos de *los sesenta y setenta*. Debemos aclarar que no hacemos referencia a dos décadas, a los veinte años que irían desde 1960 a 1980. Antes que a bloques, aludimos a recorridos temporales; antes que a compartimentos estancos, hacemos alusión a una fluctuación constante. Ese sintagma nos permite concebir la época de un modo más dinámico, partiendo de un mojón histórico que marca los acontecimientos que se desataron con la caída del peronismo en 1955. Si nos circunscribimos al plano internacional, la revolución cubana de 1959 resulta una marca fundacional para pensar *los sesenta y setenta*. Sin lugar a duda, el recorrido temporal que escogemos, expira a mediados de la década del setenta. Para nuestro propósito, los hechos sucedidos durante los pocos años que van desde 1969 a 1973

resultan de una envergadura mayúscula frente a los precedentes y ulteriores (cfr. Altamirano, 2000). En este sentido, queremos afirmar que la conceptualización de *los sesenta y setenta* nos permite dar cuenta de las referencias temporales de un modo aleatorio y comprender los acontecimientos formando parte de un entramado complejo.

En cuanto al *espacio*, no está entre nuestros objetivos sumergirnos en la profundidad de la lógica planteada por Pierre Bourdieu en *Las reglas del arte*. Sin embargo, el concepto central de *campo* puede resultarnos pertinente para comprender la dinámica a través de la cual la figura del intelectual se desplaza por diferentes espacios de acción. Urondo y Gelman, o mejor dicho, sus textos *Cuentos de batalla y Hechos*, no emergen sino del *campo literario* (expresándonos con más precisión) que, por supuesto, tiene sus reglas, sus límites, sus conflictos de intereses, sus disputas de hegemonía, porque

La noción de campo permite superar la oposición entre lectura interna y análisis externo sin perder nada de lo adquirido y de las exigencias de ambas formas de aproximación, tradicionalmente percibidas como inconciliables. Conservando lo que está inscrito en la noción de intertextualidad, es decir el hecho de que el espacio de las obras se presenta en cada momento como un campo de tomas de posición que solo pueden ser comprendidas relacionamente [...] en efecto, debido al juego de las homologías entre el campo literario y el campo del poder o el campo social en su conjunto, la mayoría de las estrategias literarias están sobredeterminadas y muchas de sus “elecciones” son *golpes dobles*, a la vez estéticos y políticos, internos y externos (Bourdieu, 1997: 308).

Bourdieu nos permite, entonces, justificar el recorrido iniciaremos: vamos a ir de un lado a otro, del interior del texto al exterior como formas compatibles de aproximación, y haremos el intento de dar cuenta de lo que el sociólogo francés denomina *golpes dobles*, para entender cómo la estrategia literaria avanza, a la vez, hacia *lo estético* y hacia *lo político*¹⁸.

¹⁸ Cfr. con el prólogo “El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Žižek” de Eduardo Grüner que afirma: “[...] la palabra ‘texto’ deriva de *texere*, ‘tejer’ o ‘componer’, y en su uso extendido designa una textura o trama de relaciones entretejidas con la materia lingüística. Su rol *crítico* como concepto es el de problematizar las distinciones y jerarquías convencionales, como las rutinas sociologizantes que presentan al texto como mero documento o indicador de un fundamento, realidad o ‘contexto’ más básicos. Sin embargo, el uso y abuso del concepto inevitablemente levanta el espectro de ‘imperialismo textual’ o ‘pantextualismo’. Cuando la noción del texto es *absolutizada*, nos confrontamos con el tipo de interpretación reductiva y paralizante que el propio concepto se proponía combatir, o al menos evitar. Referirse a lo real como ‘textualidad’ es (o debería ser) un obvio recurso metafórico. Pero, justamente, como metáfora lo que debería hacer es llamar la atención sobre el problemático vínculo entre las prácticas sociales, políticas e ideológicas por un lado, y por otro los ‘juegos del

CAPÍTULO III | *Beauty is difficult*¹⁹: escribir en el campo de batalla o en medio de los *Hechos* (1974-1978) de Juan Gelman

1- Hacer: “Mejor que decir es hacer, mejor que prometer es realizar”²⁰

Explorando las posibilidades de la poesía, iniciamos, en este capítulo, ya no un recorrido temporal, sino un itinerario por los textos que dicen mucho más que los registros históricos de una época.

La literatura ofrece mucho más que una directa representación del mundo social. Ofrece modalidades según las cuales una cultura percibe esas relaciones sociales, las posibilidades de afirmarlas aceptándolas o cambiándolas [...] la construcción de universos ficcionales no informa solo sobre lo que esos universos representan sino que las relaciones formales que articulan la construcción pueden explicar (y ser explicadas) en un sentido socio-histórico (Sarlo, 1991: 34).

Del discurso de la historia al discurso de la literatura. En el poema “Hechos” la escena creada es una situación manifiesta, graficada no solo desde un orden de palabras, sino y sobre todo desde los cortes, las cesuras que irrumpen en el dibujo del texto. Son esos cortes los que indican la secuencia del *hecho*. Un ojo parte desde un *adentro* que contiene la inmutable voz del dictador o burócrata. Una voz alienada, a su vez, de los acontecimientos que deberían interpelar su discurso porque el protagonista de turno es un sujeto inanimado que declama, mientras en el *afuera* continúan la lucha de clases, la brutalidad del sistema, el trabajo esclavo, “la estupidez/ la represión/ la muerte/ las sirenas policiales cortando la noche” (Gelman, 2012: 365²¹). El discurso es ajeno a los ruidos, a los lamentos, a las detenciones; se mantiene al margen. El ojo de la voz poética se desdobra: aparece en el medio como un observador omnisciente, mediando entre los sucesos reales de las mayorías en la coyuntura y el relato que evoca el individuo, ostentador del poder, como a destiempo. El dictador o burócrata discursa; el poeta, ya no la voz enunciativa del texto, sino, podemos afirmar, el *personaje* poeta o ese “sí mismo como otro”²² - dentro del

lenguaje’, cuya ‘liberación’ de significantes puede así ser entendida también -aunque no únicamente, claro- como la *renegación* (ideológica) de aquel vínculo” (Grüner, 1998: 47)

¹⁹ “‘Beauty is difficult, Yeats’ said Aubrey Beardsley/when Yeats asked why he drew horrors/or at least not Burne-Jones/and Beardsley knew he was dying and had to/make his hit quickly .../ ‘So very difficult, Yeats, beauty so difficult’ (Pound, 1962: 526).

²⁰ Esta frase se le adjudica al ex presidente argentino Juan Domingo Perón.

²¹ En lo sucesivo, cada vez que hagamos alusión a algún poema, utilizaremos esta edición indicando solamente el número de página.

²² Con este concepto seguimos al filósofo Paul Ricoeur (1996): “[...] con la expresión *sí-mismo -soi même-* encontramos la primacía de la mediación reflexiva sobre la posición inmediata del sujeto y se expresa el infinitivo

poema toma un endecasílabo nacido entre una piedra y un fulgor de otoño, se produce el primer corte formal.

El conjunto de la población resiste el trabajo duro, la represión y el poeta toma ese mismo endecasílabo, segundo corte formal. En la metáfora, el endecasílabo deviene en arma, es ahora un revólver. El trabajo del poeta consta en cargar de belleza uno de los lados y de más belleza el otro, cerrar el endecasílabo y poner el dedo en la palabra inicial y apretar el poema-arma. La tarea militante encarnada en la escritura. Entonces, ¿es *hechos* la palabra inicial? ¿El poeta exhorta a llevar las propuestas a los hechos? ¿A “hacer” realmente la revolución? La tarea del poeta radica en la puesta en práctica de las ideas, más allá del funcionamiento del poema. Ahí se da el tercer corte formal. Esa palabra está apuntando a la cabeza del disertador de turno, el endecasílabo sale disparado y continúan las acciones del “adentro” (el discurso) y el “afuera” (la lucha de clases, el duro trabajo, etc.) Cuarto corte formal y no cambia nada. Nada se transforma. Todo sigue igual, hasta ahora... Porque con la belleza no alcanza. La explicación final asume la incompetencia: “ningún endecasílabo derribó hasta ahora a un dictador o burócrata [...] y un verso puede nacer del encuentro entre una piedra y un fulgor de otoño” (365) y de otros encuentros también.

Fuera de toda imposición formal tradicional, estos poemas carecen de mayúsculas, de “la palabra mayor”, “poderosa” -podríamos decir. Desaparecen los signos de puntuación, ¿el poema no tiene un cierre? Así es, el poema no termina; a pesar de la incapacidad del endecasílabo la lucha no muere; la belleza es incesante, aunque dificultosa. Podemos afirmar que no hay en el poema ni un comienzo ni un fin, hay un *hecho*. Las barras vienen a funcionar como una constante de “parar y seguir”, la construcción de un espacio para tomar aire y seguir ¿con la lectura? ¿Con la revolución? Los cortes formales parecen ser arbitrarios, sin embargo, como ya observamos, es posible distinguir diferentes zonas por las que circulan los sentidos del texto y se puede encontrar una razón para las escisiones. “En el combate cada palabra destruye un pedazo de su previda o sombra oblicua, confirma las ciudades asoladas, las distancias que el exilio

reflexivo: «designarse a sí mismo». Con el término *mismo* –*même*- disociamos dos significaciones importantes de identidad: la identidad en el sentido del *idem* –ser el mismo que permanece en el tiempo- y la identidad en el sentido del *ipse* –ser uno mismo, él mismo. En la expresión *como otro* –*comme un autre*- asociada a la anterior, *sí-mismo*, se pone en juego la dialéctica complementaria entre el *sí-mismo* (*soi*) y el otro que uno mismo. Al «como», quisiéramos aplicarle la significación fuerte, no sólo de una comparación –sí mismo semejante a otro- sino de una implicación: sí mismo en cuanto... otro” (Ricoeur, 1996).

sembró delante suyo” (Gelman citado en Giordano, 1987: 2). El lenguaje vuelve a nacer. Frente a la disgregación física que produce el genocidio, el poema activa los dispositivos del “nacimiento” de una nueva forma de escritura. El campo de acción se torna impreciso: en el texto las prácticas de la literatura y el accionar político se confunden o, mejor dicho, confluyen: “cerró el endecasílabo/ puso el dedo en la palabra inicial/ apretó” (365).

Se evidencia cierto desencanto respecto de la concreción de un verdadero cambio en los condicionamientos sociales. Sin embargo, arriesguémonos a discutir esa proposición desde la falta de un punto final, gesto que supone no un fin, más bien un recorrido, una continuación, una lucha que sigue, que debe continuar pese a la imposibilidad que marcan las palabras de lograr derribar un sistema devastador que se presenta homogéneo y singular (“el dictador”, “el burócrata”) frente a la pluralidad de “los nacimientos, casamientos, los disparos” (366).

[...] de tal modo que las operaciones constitutivas de la poesía figuran analógicamente con las vanguardias insurreccionales, reproducen el sistema de relaciones con que ellas se legitiman mediante ‘encuentros’, ‘nacimientos’, ‘casamientos’ con un pueblo (Rama, 1997: 2).

En efecto, los disparos incesantes de la belleza (si se nos permite invertir los términos), quizá logren derribar “el capitalismo brutal” (haciéndonos eco de Hernández Arregui²³) e imponer el programa revolucionario, el de los encuentros, el que está construyéndose frente a la fragmentación de los cuerpos y de los lazos sociales que plantea el sistema capitalista represivo. El punto final aún no tiene su lugar: el gesto implicado en la escritura es político antes que lo sea la voz del texto (cfr. Rancière, 2011b).

2- Ignorar a los ignorantes

El conjunto de los textos revela la yuxtaposición de mundos opuestos. El adentro y el afuera, la oscuridad y la luz, el silencio y las sirenas. Ponen en articulación los opuestos. Aparecen las barras, como cortes gráficos que demarcan; la yuxtaposición se hace evidente en el poema “Ignorancias”. En el espacio exterior, de nuevo el ruido de la ciudad, las sirenas imprevistas de la policía representando “el sistema enemigo”. Otra vez, el adentro y el afuera, porque en el adentro suceden otras acciones, como a destiempo del afuera. Aparece un “nosotros” que inicia el encuentro amoroso (367). El techo los protege de ruidos y pesquisas. Las

²³ “El empobrecimiento de la población mundial en el capitalismo es inexorable” (2011: 108).

sirenas deambulan, la policía sabe todo de ellos, menos del encuentro, el octavo en un mes, porque los amantes escapan y se esconden. Frente a la oscuridad, el sol acompaña el encuentro amoroso, se escabulle por los resquicios de la ventana. Vamos a encontrar, en muchos de los poemas, una conexión entre el amor y la revolución, ¿revolución de amor? porque “hacer la revolución es (como) hacer el amor y para ello es necesario volver a ser (como) niño, que es lo mismo que convertirse en un pajarito o en un arbolito, es decir en poeta” (Dalmaroni, 1993: 73). Y hacer el amor, como la acción revolucionaria, pasa a ser también una actividad clandestina. En el poema “Muchas gracias” de Urondo: “el miedo y otras mezquindades se pusieron/ en evidencia y el amor/ no aparecía por ninguna parte. Recompuestos/ de la sorpresa, rendidos ante los hechos, nadie/ pudo negar que en este país, en este/ continente, nos estamos muriendo de vergüenza. / Aquí estoy perdiendo amigos, buscando viejos compañeros de armas [...] para ver toda la tierra y caer en sus brazos” (Urondo, 2007: 452-453). La búsqueda de amor es también un objetivo de la lucha y, si es necesario, se muere por amor, se va la vida en esa tarea. “Amor” y “revolución” como objetos que se anhelan, acciones que se complementan. En “Ignorancias”, la escena representa un modo de enfrentar el poder represivo; la persecución del afuera encuentra resistencia en el adentro, el amor resiste. Sobre el final, el texto pierde “orden”, parece desarmarse, hacerse añicos y, a la vez, se invierte el proceso: el sol sale desde el adentro para cubrir la ciudad, el afuera. El sol que ilumina a “los ignorantes” que desconocen el encuentro es cómplice de los amantes que hacen el amor ignorando las sirenas. La pericia de saber esconderse para no ser descubierto por el enemigo, a pesar de estar rodeados, una de las tareas de los militantes.

3- Volar el vuelo de un pájaro, el vuelo de las ideas

“Digamos que corrijo poco porque respeto el momento en que se hace un poema y quiero mostrar ese hacerse o conservarlo” (Gelman en Fondebrider, 1992: 3) dice, valorando la instancia de escritura. Una escritura que está más allá de una revisión, del control, de la corrección. El poema se presenta tal como lo construyó. La creación resulta una actividad continua que no implica el proceso de “vuelta atrás”.

La *lectura racional* que puede hacer un militante en el campo de batalla, en el poema “Distracciones” propone seguir el vuelo de un pájaro; se corre de la coyuntura, de la lucha persistente. El objeto-pájaro se muestra tan diestro en el arte de volar, parece ocultar detrás de

esa destreza todos sus fallidos intentos, se constituye para el poeta en un símil a partir del que puede considerar el objeto-revolución. No hay manera de que la práctica revolucionaria no retome sus pasos, que no deje de criticarse, como el ave que se frena en su vuelo, sopesa y vuelve sobre lo que voló para volarlo otra vez, “se critica a sí misma”. Podemos observar una revolución que no logra una concreción, no avanza, porque vuelve sobre sus determinaciones anteriores, que analiza y retoma para empezar de nuevo lo que ya había empezado, y a la vez, como el pájaro, aparta “dudas debilidades miserias” (369) como resultado de intentos malogrados.

[...] puesto que es la pureza del aire lo que verdaderamente crea, dicha pureza debe crear la sílfide antes que la paloma, lo más puro antes que lo más material. Esta filiación, que desciende desde los espíritus a los seres de carne, es de una gran veracidad en la psicología de la imaginación. Los psicólogos no la observan, porque confunden a menudo los procesos de la imaginación con los de la conceptualización, como si la imagen fuera un simple concepto vago y esfumado (Bachelard, 2012: 92-93).

La imagen adquiere valor y la imaginación asume su protagonismo. Vamos a quedarnos entonces con la idea del vuelo. La voz del poema pretende desviarse de lo coyuntural admirando el vuelo de un ave, pero no puede. La revolución es una obsesión a la que se vuelve una y otra vez. Detengámonos en el verso “porque el vuelo es así/se critica” (369). Su peso está en expresar la apariencia de resignación que podría traducirse en “es así”, “no hay manera de que no sea así”, la idea de “si seguimos volando, va a seguir siendo así”, “nada de esto va a cambiar”. Una exhortación a dejar de volar, para poner “los pies sobre la tierra”. Sospechamos que en esa construcción se juega el verdadero peso del poema justificado en la idea de que la revolución “no pisa la tierra”, se mantiene muy lejos de los hechos, los sobrevuela, se distrae con el vuelo. Quizá este pájaro de la revolución, como el albatros de Baudelaire²⁴, se asemeja al príncipe en las nubes en el cielo, que, sin embargo, camina torpe entre los hombres.

4- Preparar la batalla, preparar la poesía

En doce versos, el poema “Suertes” condensa la imagen previa, la de los preparativos, la que puede convertirse en la última de los compañeros que salen a luchar, reunidos bajo un programa o consigna común. Los *sujetos* son “los compañeros”, los verdaderos agentes de

²⁴ Cfr. “El albatros”: “El Poeta es igual a este señor del nublo/ que habita la tormenta y ríe del balletero./ Exiliado en la tierra, sufriendo el griterío, sus alas de gigante le impiden caminar” (Baudelaire, 2014: 77).

acción. El arma es una extensión corporal indiscutible. Los *predicados* son probar, acomodar, no pensar. Se preparan y se pertrechan con un objetivo único: ganar la lucha, concretar la revolución. Prueban las armas, acomodan los cargadores, no creen en cábalas. La imagen los muestra brillantes, antes del enfrentamiento, como seres inmortales. Brillantes lejos de la muerte. La muerte no es algo en lo que se piensa, lo significativo radica en la convicción del hecho. No importa el desenlace. ¿Quién sabe si volverán? ¿Quién sabe si tendrán o no suerte de volver a brillar antes de un enfrentamiento? El poema deja de ser un arma indefensa que apunta y dispara pero que no hace mella. El poema es ahora una incertidumbre en acción. Los compañeros no cargan de belleza un lado y el otro, están armados *hasta los dientes*. Hartos de oír las palabras vacías del dictador o burócrata de turno, no salen al campo del debate de las ideas, sino al de batallar, a aquel en que se puede perder la vida. La voz del poema otra vez “afuera”: son los compañeros los que se preparan para la lucha. Una vez más la individualidad se desvanece frente a la tarea colectiva: “abrir el desquite/ sobre la muerte (esa pre-dicción, gritar)/ una victoria abierta como el pasado que vendrá/ como mi vida que no me pertenece/ en tanto que es ajena – otros se han apropiado, a/ otros se la debo- [...]” (Urondo, 2007: 458). La vida que se entrega a otros, la muerte no es un abismo sino “una memoria de paso” (2007: 458).

La muerte, otra obsesión que desnudan los textos, está de cuerpo presente en las tres micro estructuras del poema “Suertes”. Incluso está presente en la ausencia, porque si bien los compañeros no piensan más que en “acomodar y probar” (370), se despiden unos a otros regalándose un “suerte”, en los términos de un “que sigas vivo”. Hay una conciencia implícita en los compañeros, porque el temor no está puesto en el fin de la vida que ronda los albores del enfrentamiento cuerpo a cuerpo, sino en la no concreción del objetivo por el que luchan. Ahí radica el temor –“derrotar al enemigo salud/ y suerte, hablar humildemente de estas posibilidades amenazantes” (Urondo, 2007: 437). Frente a la muerte, ellos están vivos en el esfuerzo de conseguir el objetivo revolucionario, transformar de una vez y para siempre las condiciones impuestas por el sistema capitalista que avanza a pasos agigantados, que parece volverse indestructible. No se cree en elefantes azules, ni en alientos que conviertan a los compañeros en criaturas intangibles, ni en hechos sobrenaturales, ni en elementos esotéricos. Podemos hablar del deseo de una muerte honrosa, que es vista como un paso -“Le daré/ la vida para que nada siga como está” (Urondo, 2007: 458)- y no como un fin. La muerte en Urondo era un horizonte que se

acercaba: “Espero [...] que el rigor/ no se convierta en el vidrio de los muertos; tengo/ curiosidad por saber qué cosas dirán de mí” (2007: 437). Se respira la idea de “seguir viviendo en otros”.

El poema toma la forma de un instructivo. La voz poética no se “despide” hasta explicar que ese “que sigas vivo” significa “que sigas viviendo vos”; como si estuviera implícita la idea de la tarea colectiva (que puede continuar otro compañero) y la de una muerte honrosa: morir por una causa, morir luchando. Podemos preguntarnos si todo revolucionario desea caer como el “Che” Guevara: joven, luchando por una causa, en el campo de batalla y, obviamente, permanecer a través del tiempo en la memoria de todos, inmortalizado hasta en la memoria del enemigo. ¿Es la muerte “ideal” para todo revolucionario?

Tal vez podríamos vincular ese poema con “Muertes” en que puede imaginarse la deseada frente a las “muertes” tristes, muertes que chillan, muertes que no valen un centavo (371). Esta muerte despreciable no tiene ni aventuras ni corajes, no canta, es una muerte sin gusto. El poeta apela a una muerte diferente, a una muerte significativa, una muerte que tiene valor a partir de que se está luchando por una causa. En el poema “Descansos” (374) aparece la muerte dulce, la de Francisco “Paco” Urondo. La voz del poema se afirma en el deseo de morir en esas mismas condiciones. La voz a distancia apela a las preguntas que, justamente, se condicen con la propuesta de Urondo (¿qué dirán de mí?): “¿avisaste que te ibas a morir?/ ¿a caer alzándote como lámpara en medio de la noche?” (375). Cae el cuerpo, se reconvierte en lámpara, en luz incandescente: el compañero brilla después de muerto, vital como un faro e ilumina el horizonte de la lucha incesante.

En el desarrollo de “Suertes” el no-uso de comas o de signos de puntuación proporciona celeridad a la lectura y, a su vez, representa el objetivo que tienen los compañeros: no reparar en cuestiones de suerte. Es decir, los compañeros salen al campo de batalla sin reparar en las consecuencias: el poema no repara en puntos y comas. La fuerza y la confianza radican en un fuerte convencimiento personal y colectivo de lo que se desea. El poema quiere agotar una obsesión y no encuentra modo más efectivo que el de “decir” sin convencionalismos. Se aleja del uso de signos de puntuación para ser más directo, como un modo de agotar la obsesión, de seguir dando pelea.

Por último, nos gustaría resaltar la sensación de silencio que genera “Suertes”. Estamos en un espacio reducido, no hay voces, no hay arengas, no hay alientos recíprocos. Hay sonidos que tienen que ver con el acomodar, el probar las armas y el aparentemente nimio “que sigas vivo” de despedida. Atmósfera de silencio desesperante, silencio previo a la lucha. Lo único que se oye es “suerte” que “ha dejado aquí de andar fallando: se encendió la luz y pudo verse el caos” (Urondo, 2007: 452). No hay más que agregarle a ese instante, el de cruzar la puerta y enfrentar al enemigo.

5- Asistir al horror en el destierro

La voz poética exiliada. Los compañeros son preguntas, incertidumbres que deja el secuestro y la desaparición de personas. Los compañeros *están* ausentes en la multitud, las mayúsculas ausentes en el poema. En “Ausencias” aparecen siete nombres propios y seis sobrenombres. Los que alguna vez brillaron. La invocación de los nombres y de los “pedacitos” de memoria que de ellos quedan; el nombre en el texto frente al silencio desgarrador de los hombres NN y la pregunta, ¿dónde están? (cfr. Dalmaroni, 1993: 89).

La voz poética nostálgica -“¿bajo qué árbol/ sobre que árbol/ alrededor/ de qué árbol/ francisco Urondo asoma/ o es el resplandor violeta de algún vientre de tigre rugiendo en mi país?/ ¿estás paquito ahí o en el temblor de esta mano que piensa en todos tus haberes/ pasión o dignidad?” (374)- rescata momentos compartidos con los compañeros, a la distancia pide saber de ellos, exige saber qué ha sido de esos compañeros desaparecidos. El poeta ha sido despojado de su tierra, pero ellos han sido privados de libertad, están siendo mutilados, han perdido identidad. Son espectros que tal vez escriban un lema en una de las cuatro paredes (¿del centro clandestino? ¿De la sala de torturas?) que se desmorona ante el silencio agobiante. En el poema, los compañeros renacen, “se rehacen”, como paquito, por ejemplo: “¿es el resplandor violeta de algún vientre de tigre rugiendo en mi país?” (374). Los agentes de la muerte no logran desintegrar las fulguraciones de la totalidad de esos cuerpos, la poesía opera sobre la reconstrucción: ahí radica su carácter revolucionario.

[...] hace dudoso que la literatura pueda proveer lo que algunos le exigen como prueba de buena voluntad: la elaboración de una experiencia sensible del mundo que sirva para configurar un mundo común de debate, juicio y acción política. El malentendido literario tiende a apartarse del servicio del desacuerdo político. Tiene su política, o mejor dicho, su metapolítica propia. Por un lado, la literatura

lee los signos escritos sobre los cuerpos; por el otro, desliga los cuerpos de los significados con los que se los quiere cargar (Rancière, 2011b: 73).

A la distancia recuerda a cada uno de los compañeros, a partir de ciertas particularidades, de características personales. Nombrar “para que sigan vivos”. Frente a la mutilación de los cuerpos y las identidades, el nombre, la ficha personal. En el poema hay *presente*. Las barras separan a esos compañeros que, a la vez, une el uso evidente de diminutivos, nombres sin apellidos, sobrenombres. La voz del exilio enraíza las voces, los cuerpos, las ideas devolviéndole a los compañeros la identidad. De este modo, en “Asomos” la poesía parece funcionar como motor del recuerdo, generador de memoria: “[...] orilla a la vista/ o calor o sol como mano o tibieza sobre la nuca/ y entonces podría ser o saltar la poesía del fondo enredada en los pies/ consolación/ memoria/ triste tal vez/ pero ya no tristeza/ dolor tal vez/ pero memoria/ consolación/ abrigo [...]” (382). La poesía es consolación, memoria y abrigo; su intencionalidad política es, en el medio del horror, reconfigurar esos cuerpos desmembrados con los pedacitos de memoria y crear cuerpos nuevos, lenguajes nuevos.

En “Ausencias” irrumpen desesperadamente las preguntas que operan como antídoto para los dolores permanentes: el exilio, la distancia, las ausencias. Las preguntas son disparadores recurrentes en este poemario y actúan como un modo de poder atemperar la pena. Es una manera de mantener vivo el recuerdo, de sentirse cerca de la tierra propia, de sentir presentes a los compañeros. El poema es una herramienta de lucha: el lenguaje poético resiste el silencio. La voz del texto intenta aminorar el atropello del sufrimiento generado por el exilio y las faltas. Las preguntas se cortan en cualquier parte, se privilegia el dibujo del poema. Las preguntas se adaptan a la forma, y parecen tener la obligación de articular distancia-cercanía, ausencia-presencia y movilizar la memoria. El objetivo está puesto en alcanzar el resplandor, el brillo. Entonces, las preguntas recorren el tramo que va desde exactamente la mitad del poema hasta el final, con una velocidad que desespera. Las preguntas estarían al servicio de la puesta en escena del sufrimiento del destierro y acercarían la orilla.

Sobre el final, el verso “¿patria nuestra que estás en la sangre [...]?” semeja al comienzo de la oración cristiana “Padre nuestro”: “padre nuestro, que estás en el cielo [...]”. Sobre esta posible relación podemos sustentar la sospecha de la presencia de una voz que suplica al cielo o

al vacío. Estas preguntas incesantes funcionan del mismo modo en el poema “Abrigos”, y hasta podríamos aventurar que las preguntas operan como *abrigos* que lo protegen del olvido.

Al comienzo de este apartado, afirmábamos que no hay en estos poemas ni héroes, ni celebridades. Sospechamos que el uso de diminutivos aparece como un instrumento funcional para enfrentarse a este nuevo estado de cosas: “el silencio es salud”. Estos poemas construyen un lenguaje nuevo: se introducen neologismos, se feminizan vocablos y actos, se utilizan diminutivos que como dice Margo Glantz: “[...] introducidos en el lenguaje poético: convocan la ternura, la compasión, la infancia, la felicidad y, todavía, si, todavía, la belleza” (2000: 55). En el uso de diminutivos y en la mutación que hace de los géneros (de masculino a femenino, de masculino a neutro) el poeta parece estar teniendo un claro gesto de retorno hacia la palabra primera, hacia el lenguaje de la infancia; una regresión al momento de aprendizaje, de iniciación en el uso del lenguaje, al balbuceo.

Hay una experiencia de la lengua que presupone un conocimiento intuitivo de las palabras, una lengua hecha de varios lenguajes, la que se transmite diariamente en la vida cotidiana. Pero hay otra experiencia de la lengua en la que el hombre está totalmente desprovisto de palabras frente a su propio lenguaje -diría, quizá en mi versión, Giorgio Agamben (Glantz, 2000: 57).

No podemos hablar de transgresión en Gelman porque, como expone en una de sus notas María del Carmen Sillato, que estudia la obra del poeta argentino,

Gelman no considera que esa actitud implique una transgresión sino más bien un retorno a lo que él ve como un momento de privilegio en el idioma español. Ese momento, dice, ‘fue el siglo XV o XVI, donde convivían cinco o seis gramáticas distintas y cada una proponía distintas soluciones’ [...] (Sillato, 1996: 86).

Gelman propone, entonces, una discusión en sus poemas a partir de la convivencia de diferentes concepciones lingüísticas. No piensa en una lengua estática e inflexible sino más bien en una lengua dinámica sujeta a modificaciones, ya que funciona dentro de comunidades en constante proceso de transformación. En este sentido, Dalmaroni parece anticiparse a la perspectiva teórica de Rancière:

[...] aún en textos como los de Gelman, en cuya superficie parecen fundirse la poesía y el discurso político, puede ser preferible la tesis de que la ideología se relaciona sobre todo con la manera en que una obra se las ve con el lenguaje, con

las estrategias de la sintaxis, con el poder de significar que arrastran las palabras [...] si el lenguaje es una forma de construir la realidad, **el estilo es lo que la literatura tiene de político** (Dalmaroni, 1993: 15-16; el destacado nos pertenece).

¿Cómo nombrar? ¿Cómo decir frente al horror? Ante un nuevo estado de situación, la poesía se reapropia del lenguaje y crea nuevas formas de discurso (cfr. LaCapra, 2005).

6- Volver y revolver

La tradición del romanticismo inglés, por medio del efecto de transmigración²⁵, asoma su cabeza de pájaro en “Épocas”. En este caso, el pájaro transmigra al cuerpo de la poesía. No es cualquier pájaro el que hace su aparición. Es un ejemplar de los más distinguidos de la especie, podemos decir que es el “rey de los señores” de canto potente, atractivo, armonioso y variado. La voz del poema quiere enfrentar la tradición corporizada en el ruiseñor, emblema de los poetas románticos del siglo XIX, enterrándola debajo de sus “eternos enemigos”: los gatos. El primer verso del poema pone de manifiesto dos elementos contrapuestos. Los ruiseñores están callados, no emiten su bellísimo canto, no generan dolor en el corazón del poeta como sucede en John Keats.

El “rey de los señores” asoma la cabeza. Las barras que dan ese corte en lo formal ponen por encima a los gatos; abajo, los ruiseñores en silencio. El ruiseñor aunque también canta durante el día, tiene el hábito poco común de cantar hasta bien entrada la noche; su canto sobresale en esos momentos, pues hay pocos pájaros más que canten a esas horas. Cantan con más fuerza aún en los ambientes urbanos y suburbanos para ser escuchados por encima del ruido ambiental. Ciertamente, este pájaro, más allá de su distinguida cualidad, no puede funcionar significativamente en la fuerza poética de estos textos: ¿puede ser el ave de la revolución? Por eso, el poeta recurre a la contrafigura en ese diálogo con la tradición poética: el gato, un animal cazador que caza pequeños pájaros instintivamente, aunque generalmente no los consume. No canta, se comunica con maullidos y gruñidos, además del lenguaje corporal. Tiene la característica de ser un animal nocturno y en la oscuridad es más difícil distinguir su color²⁶.

²⁵ Cuando hablamos de transmigración nos referimos a la acción de pasar un alma de un cuerpo a otro, según sostienen los que creen en la metempsicosis.

²⁶ Seguramente por su agilidad y fortaleza, y por su habilidad de caer sobre sus patas, se dice popularmente que tiene siete vidas y, en este sentido, se considera de *buena suerte*.

Dos especies contrapuestas, se enfrentan en los dos primeros versos. La barra con el objetivo de un corte formal sitúa, sobre esos ruiseñores, a los gatos que son de oro, el poeta escoge como símbolo de distinción lo opuesto. Los finísimos pájaros se mantienen callados, “pisados” por los gatos, cazadores nocturnos. El ruiseñor apoyado en una rama regala, durante la noche, sus bellos cantos al poeta elegido que está despierto mientras la sociedad, el pueblo trabajador, descansa. Su posición es pasiva, no hay en él más actividad que la del canto, un canto privilegiado “para unos pocos”.

Este poema presenta el espacio del secuestro (cuatro paredes, una mesa de torturas) por un lado y el espacio de combate, por el otro. Aparecen dos nombres propios: Miguel Ángel Bustos y otra vez, Francisco “Paco” Urondo, poetas y militantes. Luego de la primera barra divisoria del primer verso de la cuarta estrofa, o sea donde el poema se parte en dos, comienza esa otra realidad, en la que están sus compañeros Urondo y Bustos. Estos hombres no tuvieron la oportunidad de dejar ir a la juventud, culminar sus vidas con cabellos canos o dientes viejos. Uno cesó su lucha en la atrocidad de una mesa de torturas y el otro cayó en combate. Ellos “eligieron” no quedarse gritando o gruñendo desde las alturas de un árbol y, en efecto, porque escogieron morir “brillantes” es que son los “*gatos de oro*”, los verdaderos señores de la revolución. En la segunda parte del poema, Urondo y Bustos se callan, porque no huyeron de la muerte, la enfrentaron en el medio de una tormenta sangrienta, esa que “invade y barre todo el país” (378). Eligieron escribir sus nombres en el fuego. Otra vez se contraponen los elementos: los ruiseñores habían escrito su nombre en el agua, los compañeros en el fuego. Escogieron atacar la dura realidad desde la acción, no solo desde la palabra. Quizá ahí es desde donde está discutiendo el poeta-militante, tanto con Shelley como con Keats: la lucha debe entablarse en el campo poético y en el campo de acción política.

Lo que veíamos como una constante en otros poemas, aparece nuevamente en este: la idea de la muerte significativa, esa que se “alcanza” combatiendo en la tormenta. En los últimos cuatro versos se observa un interesante corte: *rui/señores* se parte en dos. Por un lado, ese corte formal pone de manifiesto el alcance que tiene para el poeta la lucha de sus compañeros desaparecidos: los considera señores. Urondo y Bustos se comportaron como señores en la tormenta del país invadido por el fuego. Por el otro, ese corte funciona a la perfección como

anticipo del verbo ‘repartir’, la idea de distribuir. Son esos ruiseñores los que ahora, mediante sus cantos, van a repartir sus nombres en la tormenta.

La literatura tiene su tiempo y su espacio: el presente localizado de los actores que efectivamente formaron parte de un asalto, de una retirada o de una marcha a ciegas; tiene su verdad: la de los anónimos que con sus miles de acciones conjugadas le dieron un rostro al acontecimiento. A la ficción globalizadora de los estrategas que revela la ciencia de los historiadores, le opone su verdad, tejida con lo que los testigos saben y con lo que ignoran, con la acción consciente de los individuos y con la ley inconsciente que los une (Rancière, 2011b: 112-113).

Podemos pensar que el último texto (“Arte poética”) deja constancia del modo en que el poeta concibe la composición literaria, que debemos considerar coyuntural -la producción literaria de Gelman, a través del tiempo, ha ido adquiriendo diferentes modos de expresión y de concepción poética (cfr. Dalmaroni, 1993). La analogía “como un martillo” abre y cierra el poema. El movimiento constante del martillo que toma fuerzas y golpea, permite aquí repensar el estado de cosas. La realidad “bate, forja, (no) presume, reseca, piensa, delira, ruge, pisa” (383). En las tres estructuras se están poniendo en juego series antitéticas que podríamos agrupar de la siguiente manera: destruir (batir, golpear)/ construir (forjar); frío/ caliente; pensar/ delirar; nacer/ morir. Las acciones y adjetivos reflejan la lógica de contrarios que se evidencian entre el pasado -“un tiro en la frente del compañero muerto ayer” (383)- y el futuro -“mañana en tu calor” (383).

En las primeras dos estructuras se presentan los verbos en presente. La última barra de la segunda estructura, ese corte formal separa las dos primeras estructuras de la tercera y última y “expulsa”, deja suelto un verbo en imperfecto: “crepitaba”. El verbo “crepitar” que alude a sonidos repetidos, rápidos y secos, como los del martillo, como los de la realidad, a pesar de “soltarse” de la estructura, es la acción que opera como motor del texto. A su vez esta acción da lugar a la tercera estructura del poema, conformada por verbos en futuro simple. El *arte poética* revela la línea del tiempo de las acciones. En el presente las ilusiones están podridas, en el futuro “habrá que morir y nacer” (383), porque el martillo no deja de golpear. El imperfecto manifiesta que el pasado inmediato (el de la disgregación física) no anuló todas las posibilidades, se mantiene cierta continuidad de las acciones anteriores, los sonidos persisten y esa persistencia forja el futuro, el porvenir.

De lo que se trata siempre es de mantener las fuerzas de la lengua en vilo, un temblor de las palabras o un temblor que pone en movimiento a las palabras y las deja vibrando para, como olvidándolas inmediatamente, dar paso a otra emergencia de palabras. [...] lo inacabado, incompleto o interrumpido como evidencia de algo que no cierra, que parece no haber agotado todo lo que podía dar y de ahí toma en parte su poder, pero también –y sobre todo- lo inacabado en el sentido de artefacto que no se terminó ni puede terminarse de ajustar, que saca provecho de esa falla (Freidemberg, 1999: 201).

El poemario abre con un disparo y cierra con otro, esta vez en la frente de un compañero. La realidad es un instrumento activo que produce golpes constantes sobre los sujetos. La tarea radica en revelar esa acción y resistirla. No hay un punto final. Hay trabajos que se prolongan, labores que persisten y no pueden terminarse, golpes incesantes de la realidad, como de martillo, que es una obligación resistir.

CAPÍTULO IV | *Paco Urondo: revolución hasta la muerte. Un recorrido por algunos poemas de Cuentos de batalla (1973-1976)*

Daniel García Helder (1999) cierra su texto crítico sobre algunas características temáticas de la poesía de Francisco Urondo de este modo:

[...] puede reconocérsele el haber encontrado un modo de resolver concretamente la oposición entre vanguardia artística y militancia política, cuestión altamente conflictiva para los escritores, poetas o no, del período (García Helder, 1999: 233)

De la voz exiliada de Gelman a la voz encarcelada de Urondo. Estos textos no surgieron en el destierro, sino en tiempos en que Francisco Urondo estaba preso en la cárcel de Devoto por su condición de militante político (cfr. Montanaro, 2003): “La partida que vino a/ buscarme tenía mucho/ miedo pero no dio tiempo/ a nada, a manotear una/ sola arma” (Urondo, 2007: 467²⁷). Esta coyuntura nos permite sospechar que estas tareas (la militante y la poética) operaban en una misma trama de acciones, la desnudez del activista, la intimidad existente entre la práctica política y la poética. Los “cuentos de batalla”, textos poéticos, proponen su valorización como documentos²⁸ de *los setenta*, narran los últimos episodios de la esperanzadora revolución social y denuncian hacia “adentro” y hacia “afuera” del propio movimiento guerrillero, sin perder su condición estética.

Si no perdemos de vista la idea fuerza “el poema como arma”, esos textos alcanzan el grado máximo de aproximación a la contundencia del disparo de un arma de fuego. La búsqueda de la palabra precisa, *la palabra justa* en los términos, a la vez, de justeza y justicia (cfr. Cella, 2007) en un ejercicio poético que es también un entrenamiento político, accionar en el campo de batalla con las armas y con la palabra: “Quiero denunciar ante todos, público/ y clero, el robo de [...] un número impreciso de poemas que venía escribiendo en los últimos años de esta guerra [...] los versos hablaban de una 11,25 que/ ha dejado una marca en el nacimiento/ del muslo izquierdo; otro hacía referencia a los problemas de la balística en relación con los sentimientos [...]” (470). Como Ezra Pound, Urondo continúa escribiendo en tanto la vida sigue en libertad o privado de ella porque “Del otro lado de la reja está la realidad, de este lado de la reja también

²⁷ En lo sucesivo cada vez que hagamos alusión a algún poema, utilizaremos esta edición indicando solamente el número de página.

²⁸ Recuperamos este concepto no en el sentido “probatorio” de la palabra, sino por la simple razón de que algunos poemas “informan” sobre acontecimientos de la época que constituyen su contexto.

está la realidad; la única irreal es la reja [...]” (475). Frente a la creencia habitual, la cárcel es un espacio de extensión para la escritura, de continuidad política; sin fusiles ni armamento, la poesía se transforma en la única arma de defensa. Frente al desafío que sugiere la prisión, la palabra libera y abre nuevas posibilidades de discurso.

1- Perón o muerte porque ¿“La única verdad es la realidad”?²⁹

Iniciamos nuestro recorrido desde el último poema “La verdad es la única realidad”, y buscamos las palabras justas. ¿Y si la verdad es la única realidad? Se invierten los términos. La denuncia está puesta en el punto medio, el que separa las dos realidades: ¿La que veía Perón y sospechaba poder resolver en una síntesis? ¿La que vislumbraba la izquierda peronista entre *la realidad* diagramada por el poder político-económico y *la realidad* que abriría la revolución? (cfr. Capítulo I). La voz del poema afirma desde el “encierro” acusando a “los hacedores” de un estado de situación creado en relación con los intereses del poder y desnuda *la verdad*: “un disparo en/ la noche, en la frente de los hermanos, de estos hijos,/ aquellos/ gritos irreales de dolor real de los torturados en/ el ángelus eterno y siniestro en una brigada de policía/ cualquiera [...]” (475). Los hechos antes, las realidades ahora; el deseo afirmativo puesto en las posibilidades del poema que resulta operativo en el estado de lucha y resistencia. Los disparos de belleza incesante (en Gelman), los disparos en la frente (en Urondo), porque estamos frente a la dura realidad, la explotación, el capitalismo brutal (cfr. Gelman, 2012: 365). Los recuerdos descargan hacia puntos comunes: los cuerpos del amor, los compañeros que no están a la vista, la redención.

La “estancia en los extremos” (del mundo, de la política, del poder, del cuerpo y las sensaciones, del dolor y del goce, de la realidad y la ficción, de los sueños, los libros y lo cotidiano) retuerce sus continuidades discontinuas en una fricción incandescente que inscribe en el discurso un sino trágico, una tonalidad melancólica, la pasión del amor y la amistad, el humor socarrón y la presencia fuerte de lo sensible “típico de los que viven en los bordes”, podríamos decir (Camblong en Gerbaudo y Falchini, 2009: 127).

Arriesguémonos a sugerir que el texto *no es poema*, sino un *artefacto* de múltiples puntadas. El texto convive en los límites. En este caso, es un programa político o es un ensayo de cara a la historia: “la voz/ fusilada, resucitada al tercer día en un vuelo inmenso/ cubriendo la

²⁹ Esta frase se le adjudica al ex presidente argentino Juan Domingo Perón.

Patagonia/ porque las masacres, las redenciones, pertenecen a la realidad [...]” (475); es un molde para completar lo real o, mejor dicho, la posibilidad de hacerlo. El recuerdo en la escritura, la perduración de la memoria de los hechos. La “masacre de Trelew” -que se produjo en agosto de 1972 (cfr. Gordillo, 2003)- fulgura en los intersticios del poema y anticipa el futuro: la muerte en el campo de batalla no es ningún cuento, es la realidad que está más allá y más acá de la reja: “[...] como los designios de todo un pueblo que marcha/ hacia la victoria/ o hacia la muerte [...]” (475-76). Trelew es un destello también en Gelman: “¿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/ esa sangre?” (Gelman, 2012: 350). El *Che* y Perón conviven en un verso y trazan conexiones y divergencias hacia la verdad de lo real o todo lo que tiene de fantasía, algo que la voz del poema empieza a sospechar como profetizando el devenir de los hechos. La palabra “traición” *tracciona* (aunque parezca un juego de sonidos por su cercanía y en parte lo es) la operación del poema: disparar incesantemente en direcciones opuestas (la realidad/ la irrealdad; la verdad/ la mentira; la victoria/ la muerte; la cárcel/ la libertad). En este texto, los opuestos se desvanecen en el aire, crean un ambiente de incertidumbre y exigen la puesta en marcha de la acción para invertir los términos de la consigna peronista: que la única realidad sea *la verdad*.

Toda la obra de Urondo es como un gran oxímoron en que la contradicción de los términos aspira a una síntesis final, lo que exige una entrega incondicional del sujeto. Está latente la idea del sacrificio; no se pretende gozar de las supuestas conquistas del porvenir sino contribuir a que sean inevitables (García Helder, 1999b: 24).

¿No es una forma de revolucionar (de sublevarse) invertir los términos de una frase representativa del líder de la agrupación? ¿No es un modo de enfrentamiento, armado con la palabra, cerrar el poemario proponiendo una inversión y dar lugar al cuestionamiento? ¿No es, en este caso, la poesía un lugar de reacomodación del lenguaje, de los significados?

2- ¿Quiénes son nuestros enemigos? ¿Contra quién peleamos?

Las preguntas forman parte de una lógica de trabajo, ensayar la construcción de preguntas como un modo “preciso” de interrogar los textos, desde el borde, en el límite, en el abismo, en los extremos de la poesía. La mirada extrañada sobre la realidad: ¿cuándo un pedaleo se considera bueno? Lo que algunos observan como comportamientos “normales”, en el poema

“Trampa” se desnudan como la *verdadera trama*: “mecanismos -diríamos- elementales que movilizan una realidad inevitablemente circunscripta” (472). La realidad es, en efecto, una serie de mecanismos aparentemente naturales, “normales” que no hacen más que repetir incesantemente (como el movimiento del martillo) los mismos movimientos rudimentarios que sirven a las clases de poder: “[...] se adapta perfectamente a una norma/ que una clase de un/ país -la burguesía francesa- puede tolerar” (472). En el peso de la palabra “tolerar”, la *palabra justa* que determina todo un programa político por hacer: desestabilizar esa normalidad que sostiene a “los poderosos” en la conformidad y a “los excluidos” pedaleando para que todo siga como está. Irrumpen el “Pero” (472) y el “No obstante” (473). Esta concepción del mundo engendra en sí misma la fuerza de trasgresión, “el atropello de la dialéctica” (473). En otras palabras, la supuesta normalidad decanta en su opuesto y el poema reclama la reposición de una nueva anormalidad: la revolución ya no es un pájaro que vuela lo que ya voló (cfr. Gelman, 2012), sino que es “como un chico/ que corre hacia nosotros por primera vez” (473). Las imágenes rozan la infancia, el encanto y la melancolía y, sin embargo, se conectan con el futuro deseado. El ensayo de ideas y también el signo imperativo: “[...] hay/ que organizarse rigurosamente para conformar esa/ nueva anormalidad que nos espera con los brazos abiertos/ para no caerse³⁰ [...]” (473). La tarea radica en rechazar esta anormalidad en la que estamos pedaleando para que el molino de los enemigos no siga con su producción y nos quede la pobreza, y reemplazarla por otra anormalidad que nos espera más allá del campo de batalla, en los rincones de una trama histórica, que la voz del poema, exige que descubramos; porque ahí aparece el “nosotros”, que no implica la individualidad de la militancia política, sino la recuperación de la tarea colectiva, para poder ahogar la tos y reír, finalmente, frente a los enemigos que pedalearán como si todo fuera normal.

El disenso político se da bajo la forma de proceso de subjetivación que identifica la declaración de un colectivo de anónimos, un *nosotros*, con la reconfiguración del campo de los objetos y los actores políticos. La literatura se mueve en sentido opuesto a esa organización del campo perceptivo en torno a un sujeto de

³⁰ “Antes de constituir el orden socialista mundial hay que fundar los Estados socialistas nacionales. A la unidad internacional se arribará por el imperio de la técnica, factor este decisivo en la próxima conformación del mundo, pero el internacionalismo, como sentimiento de las masas, no cuenta en las guerras de liberación. Antes de la unificación socialista de todas las naciones, los países coloniales concentrarán sus esfuerzos en la liberación de las respectivas patrias. En un mundo futuro, económica y técnicamente integrado, se esfumarán no pocas fronteras políticas, pero no las diferencias culturales que distinguen a los pueblos y nutren su voluntad de ser y persistir” (Hernández Arregui, 2011: 150-151).

enunciación. Deshace los sujetos de enunciación en el tejido de perceptos [sic] y afectos de la vida anónima (Rancière, 2011b: 72).

El poema “Quiero denunciar...” se convierte en un documento policial. ¿De quiénes son las armas y los poemas? Del pueblo de la república. Los términos no funcionan en una dialéctica, sino como operaciones de una misma práctica social: la concreción final de la revolución. Las armas y los poemas están en manos de los enemigos y deberían estar en manos del pueblo, como un derecho público de acceso a la cultura y, a la vez, de defensa de los derechos. En *Hechos*, los militantes que escapan de las sirenas, se refugian en techos distintos, con sus muebles y los libros (cfr. Gelman, 2012: 367); en “Quiero denunciar...”: un par de anteojos, una camiseta sucia, un pañuelo usado, un televisor, discos, suvenires varios, piedritas, cartas, dos botellas de vino... Los objetos forman parte de un inventario contado al modo de denuncia policial. No hay grandes propiedades u objetos valiosos, únicamente objetos valorados desde lo sentimental. Pero nada se compara con las armas y los poemas, al mismo nivel, *en el mismo verso*, porque ambos pueden resultar igualmente “peligrosos”, resultan “evidencia”. Las armas y los libros porque

El tránsito al socialismo no puede ser sino violento como es violenta la represión sobre la clase obrera. Únicamente el estado socialista puede asestar el golpe de gracia a los monopolios privados de la tierra, la industria y los bancos (Hernández Arregui, 2011: 153).

Los versos han sido robados y quemados, las armas requisadas y retenidas. En el nuevo estado de cosas en un futuro inmediato se recuperarán los libros y eso se conseguirá con las armas. La denuncia no es individual, sino nuevamente colectiva: es el pueblo de la república quien reclama su restitución, sus derechos se están viendo vulnerados. Oscar Terán (2012) expone la forma en que la dictadura genocida, iniciada en 1976, activa la “batalla cultural” como uno de sus fundamentos.

[Respecto] a la cuestión cultural, concluimos que el régimen argentino consideró que la cultura en general, y la intelectual en particular, era una cuestión de estado de primer orden, y que era preciso sepultar la discursividad laicizante, libertaria o aun modernista o marxista que habría operado como sustento de la subversión (Terán, 2012: 299-300).

“Por soledades” bien puede ser considerado un cuento, un micro relato sin nombres propios pero con acciones a cada paso. Cuando el enemigo somos nosotros mismos y estalla la

paranoia, “[...] esa refinada búsqueda de los perseguidos históricos y culturales” (474). Es la historia de un hombre que se niega a las reglas de juego, desea transgredirlas y es perseguido por el sistema de empresarios y comerciantes y su fuerza de choque: la policía. El hombre siente la persecución, pero también su pueblo, su familia, su organización; y como es el sistema quien regula, el proceso se complejiza: entre ellos se persiguen, como “Lucila que materialmente quemó uno que otro” papel (471). Ese movimiento en una especie de centrifugado reafirma el triunfo del sistema imperante, la desconfianza en el otro, el quiebre de los lazos sociales y la esperanza de contraataque se esfuma. Entonces, “ésta/ es la triste historia de los pueblos/ derrotados, de las familias envilecidas,/ de las organizaciones inútiles, de los hombres solitarios [...]” (474) que terminan observando el cielo cuadriculado detrás de una reja irreal. Por eso la lucha armada no es una tarea individual sino del conjunto del pueblo; restituir a los hombres ese derecho y esa obligación a través del discurso histórico y cultural, del amor por la revolución, como una tarea pendiente frente al sistema que invita a pedalear siempre para el mismo lado, cuando la esperanza y los deseos están *del otro lado*, en el extremo opuesto: donde están el martillo y los pedales para moldear *otra* realidad anormal.

3- ¿Quiénes somos en prisión? ¿A quiénes perdimos?

Se reafirma la idea de lo colectivo en la consumación de la revolución. La voz del poema “¿Soy el Poeta de la Revolución...?” se asume como parte del pueblo, el verdadero poeta de la revolución, pero el pueblo concreto (cfr. 475), de carne y hueso, como el Viejo Ponce que se emociona cuando le cantan la “Marchita Revolucionaria del Pueblo” (468) y se fuma un habano que llegó de parte de Fidel Castro a él, después de pasar por varias manos, como si se estuviera fumando/ consumando la revolución por contagio. Ni en los instantes de mayor individualismo a los que es arrastrado el militante, pierde la idea fuerza que lo sostiene: forma parte de una organización y, aun, de una comunidad mayor, el pueblo. Aunque Carlos Battilana (2004) focaliza su análisis en algunas formas de subjetividad en circunstancias de represión física, este fragmento nos sirve para comprender la tarea de Urondo que

[...] hace pública la profecía y vincula su historia personal con la historia colectiva [...] Esta figuración poética de un sujeto partícipe de la historia, sintiéndose actor de su desenvolvimiento central, que narra de modo homogéneo y coherente su lugar en la historia, no se repetirá en la poesía argentina inmediatamente posterior y puede leerse como un programa estético trunco dejado

por Urondo que la crítica ulterior, en alguna medida reivindicará y, en consecuencia, objetará a la poesía escrita en los años de la dictadura no haberla llevado a cabo (Battilana, 2004: 47-48).

Aparecen las contradicciones en el interior del propio movimiento: ¿no creará el Padre Mugica, vinculado al MSTM, que fueron los compañeros montoneros quiénes lo mataron? El poema “Noticias” pone blanco sobre negro y desnuda la dinámica de una compleja organización política con profundas contradicciones entre sus integrantes (cfr. Montanaro, 2003; Casullo, 2003). La noticia se transforma en una despedida y un deseo “que en paz descanses” (466) resonando como ese “suerte” en los textos de Gelman, como si no hubiera tiempo para grandes discusiones y largas despedidas, porque la revolución apremia y es necesario estar “con las armas en la mano [...] ante tanta desgracia” (465) que se avecina. Los nombres de los compañeros y los nombres de los hombres trascienden la lucha más allá de las fronteras nacionales, como en “Murió Salvador Allende...”. Salvador Allende, un resorte más en la estructura de Latinoamérica promovía, a comienzos de *los setenta*, un giro hacia el socialismo. Caen los “hombres ejemplares”, se hundan las montañas, se secan los ríos, las palabras cambian su significado, “la lengua entera se ha quedado sin respiración” (465), porque sostienen el movimiento y la lucha. Con la muerte se convierten en faros deseables. La naturaleza y los hombres se derrumban frente al exterminio de “los hacedores” de la revolución. Chile era un horizonte concreto de posibilidades: Allende se había convertido en el primer presidente con raíces marxistas en acceder al mandato a través de elecciones en un Estado democrático. Asesinados Allende, el Perro Olivares (Augusto Olivares, el periodista que junto al presidente chileno defendieron la Casa de Gobierno durante el Golpe de Estado de Augusto Pinochet en 1973), el Negro Jorquera, muerto Neruda (poeta), con ellos es la clase trabajadora la que parece haber sido asesinada en todo el mundo. Otra vez, los individuos conectados en una red, con las clases trabajadoras, con la fuerza colectiva del pueblo. Allende, el Perro, el Negro y Neruda son las “hojas” que esconden el árbol de la revolución:

La política trabaja con el todo, la literatura trabaja con las unidades. Su propia forma de disenso consiste en crear nuevas formas de individualidad que deshacen las correspondencias establecidas entre estados de cuerpos y significados, “hojas” que esconden el árbol a la vista de su propietario (Rancière, 2011b: 69)

En este poema, el verso “lo, la lengua” queda suelto, ¿la lengua queda suelta? ¿El lenguaje está libre? ¿La lengua es un sustantivo masculino o femenino? La poesía pone en juego las reglas y apuesta a la trasgresión. Antes, queda suelto el verso “los ríos” que avanzan desde Chile hacia toda Latinoamérica con fuerza renovadora pese a la aparente desazón. Si la lengua y los ríos están sueltos, ¿quién encauza su dirección? ¿La poesía como una herramienta de cambio, de trasgresión a las reglas? Allende, intrépido como un muchacho, cae con las armas en la mano y, una vez más, el poema se cierra con el futuro que se avecina.

En “Autocrítica” el poema es un arma de resistencia. La voz del poema que no pudo “manotear una sola arma” (467) resiste en la escritura y en la lengua. “La partida” llena de cobardes, torturadores y violadores que se defienden con armas largas, le quita la libertad pero no la posibilidad de la palabra. Los personajes del *Martin Fierro*, representantes de la valentía, están ausentes en la partida. El poema, ante la carencia de armas de fuego, se carga de municiones y dispara a los verdugos.

La clase trabajadora o las masas que luchan en el “afuera” por liberar a los compañeros presos y que no dejarán morir al Moncho Angaco: “Le han/ pedido veintidós años de prisión que no/ cumplirá porque hay/ todo un pueblo que no quiere verlo tanto tiempo/ encerrado porque hay un pueblo que lo quiere/ mucho” (462). Los nombres propios privados de libertad siguen tejiendo una trama compleja de acciones en la tarea de la revolución. La prisión en “El carterista” no es una imposibilidad, todo lo contrario, es espacio y tiempo de *lo decible*, de *lo recordable*, de dejar constancia de “los hacedores”. El Moncho Angaco cose unas carteritas en la celda y los hilos se extienden más allá de la reja irreal, se sumergen en la tierra y brotan la resistencia y la esperanza. La voz del poema sella un pacto de sangre en la gran tierra de fuego porque los “señores de la tormenta que repartís/ sus nombres por mi país encendido” (Gelman, 2012: 378) quedarán inmortalizados. Los nombres conviven en la textura de la memoria de los textos; frente al exterminio y la desintegración, la invocación del nombre como una forma de sobrevivencia. El honor de ser testigo de esa labor conduce a la voz poética a reclamar que no se ponga en duda el deseo y la convicción: la del Moncho Angaco y la del pueblo argentino; el individuo y el colectivo amalgamados en las carteritas, en la confianza revolucionaria. Adentro de esas carteritas se refugian la salud, los juramentos, los brindis que el singular Moncho, “un samurái político y bondadoso” (462), le “brinda” al plural pueblo argentino. Formar parte de una

tarea colectiva que se lleva adelante en el “afuera” o en el “adentro”, es también lo que desata el texto en su desarrollo: la multiplicidad de trabajos con un objetivo común.

Desde la prisión o desde la libertad, el desafío es comprender la realidad de los hechos. El viejo coronel (¿el Coronel Perón?) es testigo de una conversación entre el padre (¿la derecha peronista?) y el hijo (¿la izquierda revolucionaria?) que le pide a su progenitor dejar de jugar “como cuando éramos chicos [...] como si fueran criaturas de Dios” (469). En definitiva, el poder paternal se ve interpelado por una fuerza “subalterna”, podríamos decir, que propone el fin del juego, el pasaje a la acción. Y ahí el viejo Coronel entiende todo o casi todo, que esto ya no es un juego (¿de ajedrez?) sino la realidad que se viene encima como los vientos y las soledades.

4- ¿Cómo hacer un poema arma?

En la poética de Urondo confluyen distintos discursos -el político, el habla popular, el tango³¹- (cfr. García Helder, 1999; Prieto, 2006) que se mixturán en los poemas y crean un nuevo modo de expresión. Si hay citas, se esfuman y se reconvierten con otros sentidos. La intencionalidad del poema se evidencia en el despliegue, el texto poético crece a medida que avanza el desarrollo, el tejido. La estructura del texto funciona, entonces, como un dispositivo de acción: la dinámica de la revolución se desarrolla en la dinámica de la poesía.

Cargar-apuntar-disparar. En el poema “Carteles” (461) dos citas entrecomilladas: la primera inicia el texto y carga el arma, la segunda cierra y dispara al futuro. En el medio, la voz del poema apunta. Antes-ahora-anoche. El pasado es un cuadro de “jaranas” sin mayores preocupaciones, en que el viejo amaba la vida. El ahora es presente o memoria por venir, como si el presente engendrara el futuro, la capacidad revolucionaria del aquí y ahora mismo que no se apoya en el pasado, apunta hacia adelante. En el futuro soñado, los hijos y los nietos en nacimientos simultáneos, en la génesis de un mundo nuevo se gestan a la par. El viejo soldado debe olvidar el pasado y enfrentar el futuro amando con todo el odio. El arma se carga en el pasado, apunta en el presente y se dispara en el futuro. Las tres microestructuras del poema que, desde la lectura construimos, recuperan los tiempos de la batalla: prepararse, luchar y “morir en paz” (461).

³¹ En “Tinieblas para mirar”: “Veo tus intenciones y tus actos/ triunfales por crecer; adivino el parpadeo, veo y quisiera descansar” (434) el verso del tango “Volver” de Le Pera y Gardel convive en otro escenario.

5- ¿Vale la pena morir por una causa justa?

Podemos respirar una atmósfera de desencanto o frustración en los poemas, pero todavía hay tareas por hacer. “Carteles” es un poema de dolor, incerteza, donde no falta el tono ambiguo, “como si emergiera, en esta circunstancia, la herida de la contradicción, o sencillamente se contemplara la herida abierta, retornable” (Cella, 2007: 30-31). El presente, “esa memoria por venir” (461), es el que vale la pena, el que demanda energías de acción; identificarse con el presente de la vida que “ha comenzado a amarla con todo su odio” (461). El amor por la revolución con todo el peso del odio: ¿cómo luchar con el enemigo de otra forma? El desencanto y a la vez la ilusión “que mi hija y nieto nacían simultáneamente a este mundo que vendrá” (461). La tarea política de la revolución que transforma la evolución de los seres y reconstituye el orden en la anormalidad de los hechos. Si bien Martín Prieto (2006) se ocupa de la primera poesía de Urondo, que no es objeto de nuestro estudio, consideramos de interés la siguiente apreciación sobre la relación entre poesía y política:

[tenemos] en la [obra] de Urondo, un original invencionista que empieza desprejuiciadamente a contaminarse de todo lo que cita, de donde sale un poeta condensado, que es todo lo que cita y a la vez diferente de todos los que cita, armando un registro poético muy ancho, en el que caben lo superdenotativo [...], lo denotativo rebajado con la sorna o con la ironía, sobre todo con relación al discurso político y la imaginería inventiva total. Imágenes, como dice D. G. Helder, extravagantes y difíciles de interpretar (Prieto, 2006: 389-390).

En “Carteles” la voz del texto poético se intercala entre las citas de la voz del viejo soldado y juntas construyen una tercera voz: la de la revolución. El nudo del texto tracciona, entonces, las dos citas y le da un nuevo sentido: el pasado no tiene injerencia en el presente que se reinventa y crea nuevas condiciones ya que “nadie se preocupa/ por los peligros venturosos de una poética, de una acción/ que crezca y vuele/ como las tormentas, de un propósito/ que no se escape de las manos” (416). El poema debe acondicionarse, crecer y volar, denotar el cambio en tiempos de revolución.

[...] cuando en su poesía aparezca la palabra “revolución” aparecerá precisamente como la posibilidad instalada en el horizonte de abrir una brecha que permita resolver la contradicción cada vez más acuciante y dolorosa que le produce la experiencia intensa en un mundo degradado, pobre y confuso, radicalmente insatisfactorio (Freidemberg, 1999b: 14).

Suele decirse que en Urondo poesía y vida no pueden escindirse, porque lleva las palabras en el cuerpo, el cuerpo a la batalla:

[Algunos no pueden] comprender que la literatura es la verdadera vida que nos cura de los malentendidos de la ficción amorosa y de la ficción política. El malentendido que sostiene sería así el precio a pagar para curarnos de otros malentendidos. La literatura no enseña, en suma, a hacer lo que está prohibido para el lexicógrafo: elegir bien nuestro malentendido (Rancière, 2011b: 74)

La poesía y la vida están articuladas en el lenguaje y en la acción, las armas y los poemas en *el mismo verso*, conectados y puestos al servicio de un objetivo que no es individual sino colectivo, y en ese objetivo, está claro, se puede entregar la vida para que nada siga como está...

CODA

No estamos seguros de haber llegado al final de nuestra investigación: los puntos finales no están puestos, lo incesante de las prácticas que revelan los textos poéticos y las posibilidades de indagación que permite el corrimiento de algunos de los límites colocados en este recorrido, manifiestan la incertidumbre.

Sin embargo, intentamos dar cuenta de las conexiones y divergencias que existen entre las prácticas poética y militante a partir de dos estéticas de trabajo opuestas. Hicimos un recorrido posible y los senderos siguen abiertos.

¿Cómo escribir asistiendo al “estado de terror” desde el exilio? ¿Cómo escribir entrecruzado por las vacilaciones, perturbado por los desacuerdos con Montoneros? ¿Qué decir ante la perplejidad que genera la destrucción de los compañeros, de la sociedad, del programa político? El lenguaje se reinventa, es una herramienta de lucha frente a la distancia y frente al olvido. Si es necesario, retorna al balbuceo; si es necesario, es un *insurrecto* de las reglas. Las barras son el elemento intruso: frente a la destrucción genocida de la cultura, de la literatura, de la lengua, la poesía dota al lenguaje de nuevas formas de expresión, de nuevos recursos. *Hechos* es un grito al final del túnel del proceso revolucionario, una verdadera herramienta de lucha ante el estado destructivo del genocidio argentino. Los textos de *Cuentos de batalla*, en cambio, emergen en medio de *la* coyuntura, en que a las fichas del tablero les queda *un* movimiento posible: ¿cómo escribir ante la posibilidad de concretar la revolución social, desde la prisión? En la poética de Urondo, se desnudan las primeras contradicciones entre las agrupaciones de la izquierda peronista y el líder. La poesía *cuenta* al modo de un relato los sucesos que se anudan en la compleja trama de la política nacional y la mixtura de los discursos desmonta *lo real* para proponer una multiplicidad de sentidos. La tarea militante es, en ese momento, una acción en presente y, el poema, un arma de combate y una posibilidad de registro.

BIBLIOGRAFÍA | Obras literarias

GELMAN, Juan (2012). *Hechos* (Buenos Aires - Roma, 1974-1978), en *Poesía reunida*, Tomo I 1956-1980, Buenos Aires, Seix Barral, pp. 363-383.

URONDO, Francisco (2007). *Cuentos de batalla* (1973-1976), en *Obra poética*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, pp. 459-476.

Fuentes citadas y consultadas

ALTAMIRANO, Carlos (2000). "La era social" en *Bajo el signo de las masas. 1943-1973*, Buenos Aires, Ariel.

----- (2013). *Peronismo y cultura de izquierda*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.

AMARAL, Samuel (1993). "El avión negro: retórica y práctica de la violencia" en AMARAL, Samuel y Mariano Ben Plotkin, *Perón del exilio al poder*, Buenos Aires, Cántaro.

ANSALDI, Waldo (1995). "Profetas de cambios terribles. Acerca de la debilidad de la democracia argentina, 1912-1945, en Waldo Ansaldo, Alfredo Pucciarelli y José Villarruel (eds.), *Representaciones inconclusas. Las clases, los actores y los discursos de la memoria, 1912-1946*, Buenos Aires, Biblos.

----- (2006). "El silencio es salud. La dictadura contra la política" en Quiroga, Hugo y César Tacht, *Argentina 1976-2006. Entre la sombra de la dictadura y el futuro de la democracia*, Rosario, Homo Sapiens.

BACHELARD, Gaston (2012). *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica.

BATTILANA, Carlos (2004). "Poesía, política y subjetividad", en "Poesía y subjetividad", en *Cuadernos del Sur*, Letras, n° 34, Bahía Blanca, Argentina, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, pp. 39-50.

BAUDELAIRE, Charles (2014). *Las flores del mal*, Buenos Aires, Planeta.

BOURDIEU, Pierre (1997). *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama.

BOZZA, Juan Alberto (2006). "El Peronismo revolucionario. Corrientes y experiencias de la radicalización sindical (1958/1968)" en *Cuestiones de Sociología. Revista de Estudios Sociales*, N° 3, Buenos Aires, Prometeo.

BRIANTE, Miguel (2004). "Un ruido en la oreja", en *Desde este mundo*. Antología periodística 1968-1995, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

CASULLO, Nicolás, FORSTER, Ricardo, KAUFMAN, Alejandro (2003). “Rebelión cultural y política de los ’60”, en *Itinerarios de la modernidad*, Buenos Aires, Eudesa.

CAVAROZZI, Marcelo (1997). *Autoritarismo y democracia. 1955-1983*, Buenos Aires, Ariel, Caps. 1 y 2.

CELLA, Susana (2007). “Valer la pena. Francisco Urondo: poesía y vida”, en *Obra poética* (2da edición), Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

CHARTIER, Roger (1990). “La historia cultural redefinida: prácticas, representaciones, apropiaciones”, en *Punto de Vista*. Buenos Aires, año 13, n° 39, diciembre 1990.

CORRADI, Juan E. (1996). “El método de destrucción. El terror en la Argentina”, en Quiroga, Hugo y César Tacht, *A veinte años del golpe. Con memoria democrática*. Rosario, Homo Sapiens.

DALMARONI, Miguel (1993). *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*, Buenos Aires, Editorial Almagesto.

FONDEBRIDER, Jorge (1992). “Obsesión, ritmo y silencio”, en *Diario de Poesía*, año 6, número 24, Buenos Aires, noviembre 1992, pp. 17.

FOUCAULT, Michel (1993). *Saber y verdad*, Madrid, Ediciones de la Piqueta.

FREIDEMBERG, Daniel (1999). “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, volumen 10, “La irrupción de la crítica”, Buenos Aires, Emecé editores, pp. 183-212.

----- (1999b). “Urondo poeta”, Dossier Urondo, en *Diario de Poesía*, año 13, número 49, Buenos Aires, abril 1999, pp.13-14.

GARCÍA HELDER, Daniel (1999). “Poéticas de la voz: el registro de lo cotidiano”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, volumen 10, “La irrupción de la crítica”, Buenos Aires, Emecé editores, pp. 213-234.

----- (1999b). “Vanguardia y conciencia política”, Dossier Urondo, en *Diario de Poesía*, año 13, número 49, Buenos Aires, abril 1999, pp. 24-25.

GELMAN, Juan (1983). “Urondo, Walsh, Conti: La clara dignidad”, en *Quimera*, número 33, pp. 23-28.

GERBAUDO, Analía y otros (2009). *Cantar junto al endurecido silencio. Escritos sobre Francisco Urondo*, Santa Fe, Editorial Universidad Nacional del Litoral.

GILMAN, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Argentina, Editorial Siglo veintiuno editores.

GIORDANO, Jaime (1987). “Juan Gelman: el dolor de los otros”, en *Dioses, antidioses/ Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana*, Santiago, Chile, ediciones Lar.

GLANTZ, Margo (2000). “Juan Gelman”, en *Fractal*, nº 19, octubre-diciembre 2000, año 4, volumen V, pp. 53-58.

GORDILLO, Mónica (2003). “Protesta, rebelión y movilización: de la resistencia a la lucha armada, 1955-1973” en JAMES, Daniel, *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

GÖTTLING, Jorge (2000). “La militancia. Escribir con el cuerpo”, en diario *Clarín*, domingo 17 de septiembre de 2000.

GRÜNER, Eduardo (1998). “El retorno de la teoría crítica de la cultura: una introducción alegórica a Jameson y Žižek”, en *Estudios Culturales: Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós.

HERNÁNDEZ ARREGUI, Juan José (2011). *Peronismo y socialismo*, Buenos Aires, Peña Lillo.

JAMES, Daniel (2010). *Resistencia e integración: El peronismo y la clase trabajadora argentina, 1946-1976*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.

LACAPRA, Dominick (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión.

MERO, Roberto (1987). *Conversaciones con Juan Gelman: Contraderrota, Montoneros y la revolución perdida*, Buenos Aires, Contrapunto.

MONTANARO, Pablo (2003). *Francisco Urondo. La palabra en acción-Biografía de un poeta y militante*, Rosario, Santa Fe, Argentina, Homo Sapiens ediciones.

O’DONNELL, Guillermo (1996). *El estado burocrático-autoritario. Triunfos, derrotas y crisis*, Buenos Aires, ediciones Belgrano, Cap. II.

POUND, Ezra (1962). “Canto LXXX”, en *The Cantos*, Gran Bretaña, Faber and faber ed., pp. 526-552.

PRIETO, Martín (2006). “La revista *Zona de la poesía americana*. ‘Franqueza vitalista, compromiso político y experimentación artística’ en la obra de Paco Urondo”, en *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, pp. 387-392.

PUJOL, Sergio (2003). “Rebeldes y modernos”. Una cultura de los jóvenes” en James, Daniel, *Violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

RAMA, Ángel (1997). “La poesía en los tiempos de los asesinos”, en http://www.lamaga.com.ar/www/area2/pg_nota.asp?id_nota=2508. Especial *La Maga* dedicado a Juan Gelman.

RANCIÈRE, Jacques (2011a). *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual.

----- (2011b). *Política de la literatura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.

----- (2011c). “Las paradojas del arte político”, en *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.

RAPOPORT, Mario y colaboradores (2000) *Historia económica, política y social de la Argentina (1880-2000)*, Buenos Aires, Ediciones Macchi, pp. 788-832.

RICOEUR, Paul (1996). “Prólogo”, en *Si mismo como otro*, España, Siglo Veintiuno Editores.

RODRÍGUEZ NÚÑEZ, Víctor (2001). “Relaciones y Hechos de Juan Gelman: Disparos de la belleza incesante”, en *Revista Iberoamericana*, números 194-195, enero-junio 2001, volumen LXVII, pp. 145-159.

SARLO, Beatriz (1991). “Literatura e Historia”, en *Boletín de Historia social europea*, n° 3, La Plata, pp. 25-36.

SIDICARO, Ricardo (2002). *Los tres peronismos. Estado y poder económico 1946-1955/1973-76/1989-99*, Buenos Aires, Siglo XXI, cap. 2.

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

SILLATO, María del Carmen (1996). “La otredad del texto: Intertextualidad”, en *Juan Gelman: las estrategias de la otredad*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, pp. 79-133.

TERÁN, Oscar (2012). *Historia de las ideas en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI editores.

TORRE, Juan Carlos (1997). “Introducción a los años peronistas” en Torre, Juan Carlos, (dir), cit. y Elisa Pastoriza, *La democratización del bienestar*, La Plata, Ediciones de la Campana.

WILLIAMS, Raymond (2009). *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Las Cuarenta.